Der Stil Gellerts
in den Fabeln und Gedichten

Ein Beitrag zur Stilgeschichte der Aufklärungszeit

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

einer

Hohen Philosophischen Fakultät

der

Eberhard-Karls-Universität zu Tübingen

vorgelegt von

Fritz Helber

aus Haiterbach i. Schwarzwald.

1937

Druckerei u. Verlag wissenschaftlicher Werke Konrad Triltsch, Würzburg

Diss. Tübingen
1937.

* 41945.

Dekan: Prof. Dr. Kroh.

Berichterstatter: Prof. Dr. Bebermeyer.

6. Juni 1936.

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Universität Tübingen.

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

Meiner lieben Mutter

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41549602_0147

Inhaltsübersicht.

Seite

Einleitung. . . . . 1—3

I. Kapitel: Die Zeit . . . . . 4—20

a) Die Aufklärung . . . . . 4—10

b) Gellerts geistig-seelischer Lebensraum und Dichtungsbereich 10–20

II. Kapitel: Die ästhetische Theorie . . . . . 21—56

a) Gellert als Ästhetiker . . . . . 21—25

b) Der Rationalismus in der Ästhetik 25

c) Boileau 26

d) Die klassizistische Sprachtheorie 27–33

e) Die drei Stiltypen . . . . . 34—37

f) Die Bedeutung der „Wahrheit" für Gellerts Dichtung. 38—41

g) Einbildungskraft, Geschmack, Gefühl und Genie . . 42—49

h) Dichten und Erleben . . . . . 50—51

i) Formen der Poesie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts . . . . . 51—56

III. Kapitel: Die Formung . . . . . 57—121

1. Stilwollen, Stilformen . . . . . 57—81

a) Der Dialog . . . . . 58—60

b) Der Vergleich . . . . . 60—61

c) Die Aufzählung . . . . . 62—65

d) Der Parallelismus . . . . . 65—67

e) Die Antithese . . . . . 67—72

f) Das Paradigma 72

g) Die Reminiszenz 73

h) Die Strophe . . . . . 74—75

i) Das Epigramm 76

k) Die Sentenz 77

l) Die Steigerungsmittel,

α) Das Paradoxon 78

β) Die Parodie 79

γ) Die Ironie 79–80

2. Der Satz und das Verbum . . . . . 81—96

a) Die Parataxe . . . . . 82—83

Seite

b) Der Zwischensatz . . . . . 83—84
c) Der Relativsatz . . . . . 84—86
d) Hypothetische Sätze . . . . . 86—87
e) Der Infinitivsatz . . . . . 87—88
f) Rhetorische Frage, Imperativ, Elliptische Bildungen, rhetorische Interjektion, Inversion, Apostrophe . . 88—92
g) Die Zeitformen des Satzes . . . . . 92—93
h) Das Verbum . . . . . 93—96

3. Das Nomen und das Wort . . . . . 96—106
a) Die Abstrakta 98
b) Die Konkreta . . . . . 98—99
c) Der substantive Infinitiv und das Verbalnomen . . 99
d) Die Komposita- und Genetivbildung . . . . . 99—101
e) Die Formeln . . . . . 101—103
f) Die Tropik . . . . . 103—104
g) Das Epithon . . . . . 104—105
h) Der unbestimmte Artikel 105
i) Das Pronomen . . . . . 105—106

4. Das Ornament . . . . . 107—113
a) Alliteration, Mythologische Namen, Liebhabernamen, Antike Namen . . . . . 108—109
b) Dilogie . . . . . 109—110
c) Paronomasie, Epizeuxis, Anadiplosis 111
d) Symploke, Anaphora, Refrain . . . . . 111—113

5. Der Vers . . . . . 113—121
a) Der Alexandriner . . . . . 114—115
b) Die vers libres 116
c) Die Strophe 117
d) Der Vierheber . . . . . 117—118
e) Ausfall der Senkung 119
f) Der einsilbige Takt 119
g) Apokope und Synkope 120
h) Der Reim 121

Schluß . . . . . 122—123

Literatur . . . . . 124—127

Einleitung.

Die Anregung zur vorliegenden Untersuchung ging von Herrn Prof. Dr. Bebermeyer aus. Die äußeren Voraussetzungen zum Eindringen in den Problemkreis schufen die Arbeiten von K. May und K. Epting, die dankbar benützt wurden. Für Gellert lagen die geisteswissenschaftlichen Untersuchungsergebnisse von K. Mays Habilitationsschrift „Das Weltbild in Gellerts Dichtung" vor, welche besagen, daß bei Gellert der Rationalismus in voller Zersetzung sei, und daß Gellert in die Zukunft führe. Diese Ergebnisse wollten und mußten vom Stil, von der Form her bestätigt werden. Für das Form- und Stilproblem ergaben die Untersuchungen K. Eptings über den „Stil in den lyrischen und didaktischen Gedichten Fr. v. Hagedorns" besonders in ihrer Auswertung als Beitrag zur Stilgeschichte der Aufklärungszeit den geeigneten anderen Ausgangspunkt, denn Gellert, der in seinem dichterischen Schaffen von Hagedorn entscheidende Anregungen empfing, ist der Form, dem Stil und der aesthetischen Theorie nach gerade von Hagedorn aus besonders gut zu erschließen und in seinem Weiterschreiten, hinaus über den Hagedornschen Standpunkt, gut zu deuten.

Die inneren Voraussetzungen entstammen aber der neuen Auffassung der Germanistik als einer Besinnung des deutschen Menschen auf sich selbst, die hin- und hinabführt zu den Kräften und Werten deutschen Seins, Fühlens und Wollens, die damit jeder wahren Dichtung ihren tiefsten Sinn und ihre höchste Würde verleiht, die die unerfreuliche Kritik der beiden einzigen Prädikate „schlecht" und „gut" überwindet, dafür aber in jedem echten Kunstwerk einen Ausdruck deutscher Seelenhaltung findet. So gründet unsere Stilbetrachtung darauf, daß Dichtung, daß Stil Ausdruck und Verkörperung der weltanschaulichen Haltung seines Gestalters ist, denn getragen von der Weltanschauung und ihrem Wandel oder ihrer Vertiefung unterworfen, entsteht in der Seele des Dichters aus den mannigfaltigsten Eindrücken, Erkenntnissen und Erlebnissen äußerer und innerer Art der Stil. Wir dringen also zuerst in Zeit, Weltanschauung und aesthetische Theorie ein und deuten sodann die gewachsenen Stilformen als wahren und notwendigen Ausdruck der weltanschaulichen Haltung.

Herauswachsend aus diesen Fundamenten und als Glied einer langen, lückenlosen Kette betrachtet, sehen wir heute Gellerts Werk in ganz neuen Sinnzusammenhängen, die nicht mehr gestatten, es grundlos oder von einem falschen Wertstandpunkt aus zu schmälern, herabzusetzen, herabzuwürdigen oder gar zu übergehen und sich nur den Gipfelpunkten im Auf und Ab der Dichtung zuzuwenden.

Nach dem Tode Gellerts durften seine Verdienste um die deutsche Dichtersprache und Dichtung ja keine ganz gerechte Würdigung mehr erwarten, denn rasch wurde das Werk vom Schicksal ereilt, wohl notwendige aber doch nur geringe Vorstufe zum mächtigen Steilanstieg zu sein, und fortan wurde Gellert nur noch von der überwältigenden Gipfelstimmung aus beurteilt. So lesen wir in den „Briefen über den Wert einiger deutscher Dichter" der Unzer-Mauvillon von 1771: „Gellert war ein seichter Schriftsteller; als solcher gefiel er den seichten Köpfen, und, da diese immer die Mehrheit des lesenden Publikums bilden, so ist es kein Wunder, wenn Gellert der Mann des Tages wurde. Er war der Liebling aller Landprediger und Landpredigerstöchter, welch ungeheures Kontingent von Bewunderern und Verehrern und Lobpreisern!" — Um aller Liebling zu werden, vom großen König über seine Generäle herab bis zu den Bauern, dürfte wohl ein seichter Kopf nicht ausreichen. Hier wird etwas gewaltsam unterdrückt, nämlich das echte in Gellert zum erstenmal durchbrechende Dichterethos eines männlichen Wahrheitsmutes, das vom ganzen Volk dankbar verspürt und verehrt wurde. Deutschland hatte einen deutschen Dichter.

Goethe ließ in der Rezension der Briefe („Frankfurter Gelehrte Anzeigen" von 1772) dieses Urteil in seiner ganzen Schärfe bestehen, wenn er sagt: „Er war nichts mehr als ein bel esprit, ein brauchbarer Kopf; allein muß man ihm daraus ein Verbrechen machen und sich wundern, wenn der gemeine Haufen nur Augen und Ohren für dergleichen Art von Schriftstellern hat? Nicht allein bei uns, sondern in allen Ländern wird die Anzahl der denkenden Menschen, der wahren Gläubigen immer eine unsichtbare Kirche bleiben." — Urteilte Genius Beethoven ebenso, als er durch einige Lieder Gellerts zu mächtigen Tonschöpfungen angeregt wurde?

Gellerts beispielloser Erfolg war weniger literarisch als vielmehr kulturgeschichtlich bedingt, bedingt durch die Schaffung einer Dichtung, die in den weitesten Kreisen einen Widerhall schuf und fand, und die ein lebendiges Ethos und einen sittlichen Ernst in sich trug. Durch Gellerts Dienst an der Sprache, durch ihre Reinigung und durch den Kampf um eine arteigene deutsche Verskunst wurde der Boden für den dichterischen Sprachkörper der zweiten Jahrhunderthälfte geschaffen.

Das Bildungszeitalter der ersten Jahrhunderthälfte war noch nicht primär durch ein Erlebnis von innen heraus in Bewegung gesetzt, es bezog immer noch in dienender Stellung das durch fremden Sprachgeist Formvollendete in deutsche Sprache ein und ordnete das Übernommene und Überkommene nach den neuen klassizistischen Ideen. Diese Bildungssprache gewann Ausdrucksfähigkeit, Reinheit und Biegsamkeit durch ihre Begrenzung, Ordnung und durch den Vergleich mit fremden Sprachen in höchstem Maße, und blieb sie auch immer noch in den Rahmen des Rhetorischen gebannt. Bei Gellert spürt man aber wie deutscher Sprachgeist sich mächtig regt und nach arteigenem Stoff und arteigenem Ausdruck strebt. Das Leben, das Lebendige sucht den Kampf mit der starren Regel, nimmt ihn auf, und keimhaft deutet sich das Erlebnis in der Dichtung an.

Wir setzen Gellert in seinem Stilwollen nach rückwärts zu Hagedorn und Gottsched, als den Rationalisten und Klassizisten, und, wo er sich selbst als Rationalist fühlt, zu den Dichtern des ausgehenden 17. Jahrhunderts, des Barock, zu Günther, Neukirch, Brockes u. a. in Beziehung. Vorwärts gesehen werden da und dort Stilvergleiche mit Wieland und Klopstock durchgeführt. In dieser stilgeschichtlichen Bewegung vom Barock über den Klassizismus zur Empfindsamkeit und zum Rokoko verdeutlicht sich der Stil Gellerts und zeigt sich, wie er als wackerer Kämpe in die Zukunft führt.

I. Kapitel.

Die Zeit.

a) Die Aufklärung.

Dichtung, Musik, Kunst, Philosophie, Religion, Wissenschaft und Politik stehen in engster Wechselbeziehung, in innigstem Teil-Ganzen Verhältnis zur Weltanschauung. Alle diese Richtungen, Strebungen und Ausdruckshaltungen des menschlichen Denkens, Fühlens und Wollens sind am Aufbau des Weltbildes und der „Weltanschauung" als einer allgemein verpflichtenden Art, die Welt, die Menschheit und sich selbst anzuschauen, beteiligt. Keines dieser Gebiete ist imstande, die Weltanschauung allein zu vertreten oder gar zu ersetzen; jedes liefert seinen Beitrag zum Ganzen und wird richtunggebend von diesem beeinflußt.

Eine Wendung der Weltanschauung verursacht die entsprechenden Wendungen und Wandlungen in Dichtung, Musik, Kunst, Philosophie, Wissenschaft und Politik. Andererseits kann eine fundamentale wissenschaftliche Entdeckung die bestehende Weltanschauung stürzen und zertrümmern. Kopernikus' Entdeckung zerbrach das mittelalterliche, von einer philosophia perennis für unantastbar gehaltene Weltbild, und heute sind Vorgeschichtsforschung und Rassenkunde daran, unser heutiges Weltbild von Grund auf neu zu gestalten. Wir befinden uns also an einem Weltanschauungswendepunkt, der nur mit Halbjahrtausenden oder gar Jahrtausenden zu messen, zu fassen und zu begreifen ist. Für die große Krisis der Wissenschaften und der europäischen Kultur ist von der Weltanschauung her das erlösende Wort gesprochen worden. Die wissenschaftliche Zukunftsaufgabe wird mit frischem Mut und mit neuer Kraft begonnen. Von dieser weltanschaulichen Gipfelwende unserer Tage aus finden wir endlich für die entscheidenden europäischen Geistesbewegungen der letzten Jahrhunderte die notwendige Überschau und den richtigen Beurteilungsstandort.

Lenken wir unsern Blick über zwei Jahrhunderte zurück, so finden wir in der Aufklärung eine große Umdenkung und Umwandlung der vorhergehenden Weltanschauung. Sie ist die

große Empörung gegen lebensfern gewordene und dogmatisch verfestigte Ideensysteme der voraufgehenden Jahrhunderte, und „die entscheidende europäische Geistesbewegung der letzten Jahrhunderte“ [1]). Auf dieses neu entstehende Weltbild der Aufklärung sei in Kürze eingegangen, um den geistigen Lebensraum und den ideellen Ort der Gellert-Zeit näher bestimmen zu können. Denn allein im Rahmen dieses Ideengeflechtes, dieses Geisteslebens in seiner greifbaren Ganzheit und Einheit, ja nur auf dem Hintergrund dieser Geistesbewegung bekommt die Gellert-Zeit die ihr eigentümliche Färbung. Zum geistigen Weltbild der Aufklärung führt uns hier ferner die Erkenntnis, daß die schöpferische Gestaltung einer Dichtung nicht erst bei der Konzeption des Werkes, sondern schon bei der Schaffung des allgemeinen Weltbildes, in der Auseinandersetzung zwischen Ich und Welt beginnt. Zeugung und Geburt des dichterischen Kunstwerkes fallen zeitlich nie zusammen. Der geschichtlich lebende objektive Gemeingeist bestimmt den tonangebenden Geschmack, die Richtung der Kunst, das künstlerische Verstehen und die Sprache. Der Einzelmensch ist der lebende, aber wechselnde Träger dieses Gemeingeistes, und sein schöpferischer Einsatz bewegt und treibt ihn vorwärts [2]).

Die Aufklärung des 18. Jahrhunderts bilden zwei große Geistesbewegungen: der Rationalismus und der Empirismus. Der Rationalismus kommt aus Frankreich, der Empirismus von England; beide weisen in das 17. Jahrhundert zurück. Diese Zeitbewegung bricht vom Westen her in Form einer „weltlich-wissenschaftlichen“ Aufklärung in das deutsche Geistesleben ein, das schon im 16. und 17. Jahrhundert von einer „religiösen“ Aufklärung aufgelockert wurde. Der Empirismus aber leitet alle seine Erkenntnis bloß aus der Sinneserfahrung ab nach dem Locke'schen Grundsatz: Nihil est in intellectu, quod non prius fuerit in sensu.

Somit wird gleicherweise wie im Rationalismus das Transzendente geleugnet. Was dem Verstande und der Sinneserfahrung nicht zugänglich ist, scheidet aus dem Weltbilde aus. Jenseits der Erfahrung und der ratio gibt es nichts mehr. Zum Wesen des Menschen gehört nur die ratio, nicht aber das Gefühl, das dem Tierreich zugerechnet wird. Diese neue Kraft im Menschen hilft jener Zeit eine neue Welt erschließen und neue Werte erleben. Der Rationalismus streicht aus seinem Weltbild alles Dunkle, Hintergründige, Schicksalhafte und Gefährliche; er verbannt und verdammt alle Magie und Mythologie; er stellt ein Weltbild auf ohne Schatten; er hält sich an die Übersichtlichkeit und Zuverlässigkeit des Dinglichen und Berechenbaren; er entdeckt im Menschen die

[1]) P. Kluckhohn: Die deutsche Romantik, S. 3.
[2]) Nikolai Hartmann: Das Problem des geistigen Seins, S. 189.

Kraft der Vernunft als eine durch den individuellen Menschen hindurchwirkende Macht von höchster Würde und Vollkommenheit, höher als alle übrigen Naturkräfte in und außer dem Menschen; er stellt die ordnende Kraft des Verstandes und die moralische Würde des Menschen weit über Triebe, Neigungen und Begierden, die der Mensch mit dem Tier gemein hat; er geht mit einem enthusiastischen Glauben an die Bezwingung der Gesetze und Geheimnisse der Natur heran, und er steigert sich schließlich bis zur Vermessenheit, den Weltgeist in die Schranken zu fordern, um aber endlich doch in die resignierende Einsicht der unübersteiglichen Grenzen der Naturerkennbarkeit und der eigenen Schranken des menschlichen Geistes zu münden.

Ein tiefes Vertrauen in die Ordnung der Natur erfaßt die ganze Zeit und naturalisiert Denken und Kunst. Die Natur tritt als Ideal der Befreiung auf gegenüber dem christlichen Supranaturalismus der zurückliegenden Jahrhunderte. Ein „lösendes Säkularideal" von Natur und Freiheit macht sich überall breit. Von allen Seiten werden nun gefordert nicht nur das „natürliche Recht", sondern auch die „natürliche Religion", die „natürliche Moral", die „naturgemäße Erziehung" und in der Kunst sucht man die Nachahmung der Natur oder doch das Natürliche. Die ganze Poesie besteht in der Nachahmung der Natur, aber nicht in realistischem oder gar naturalistischem, sondern in rationalistischem Sinne. Der Ruf nach Natur ist der Ruf nach Befreiung, Lösung, Verselbständigung gegenüber der Lebenseinschnürung des Barock und seiner Unterordnung des Menschen [3]).

Aus dieser Unterordnung tritt der Mensch in den Mittelpunkt der Welt; denn diese ist um des Menschen willen da. Alles ist dazu geschaffen, daß der Mensch es nütze. Der Mensch macht sich zum Gegenstand des Erkennens und der Kunst. Das Studium des Menschen ist nur der Mensch. Ein typischer Aufklärungsspruch lautet darum „Nosce te ipsum".

So entsteht ein anthropozentrisches Weltbild, in dem alle Menschen gleichgestellt sind. Ja Völker und Einzelne unterscheiden sich nur noch nach ihrem Vernunftquantum.

Der Ruf nach Befreiung und Verselbständigung löst den Menschen heraus aus der Natur, aus den metaphysischen Zusammenhängen und aus den gesellschaftlichen Bindungen. Der einzelne Mensch wird auf sich selbst gestellt, auf seine empirische und sensualistische Erfahrung. Das Resultat ist der isolierte Mensch, der einen hohen Glauben von sich hat. Dieser befreite Mensch strebte nach immer größeren Freiheiten und brachte schließlich Volk, Gemeinschaft und Kultur in Gefahr.

---

[3]) K. Joël: Die Wandlungen der Weltanschauungen, S. 629 f.

Diese individuelle Erscheinung des einzelnen Menschen und die äußere Natur konnten erst durch die Vernichtung der kirchlichen Weltanschauung entdeckt werden. Zwar wird auf dem sittlich-religiösen Gebiet, an dem letzten Ziel, an der Existenz Gottes und des Guten nicht gezweifelt, aber an der Art, wie dieses Ziel vom Menschen her zu erfassen sei. Der Akzent legt sich immer stärker auf die subjektive Seite der Erfassungsweise. Anstelle des zweifelhaft gewordenen alten Weges sucht man einen neuen und findet ihn im Gebiete der allen gemeinsamen und ihre Gewißheit in sich tragenden menschlichen Vernunft.

Aus dieser Geisteshaltung heraus mußte sich naturnotwendig eine Gegnerschaft gegen das Christentum und die Orthodoxie entwickeln. Wir sehen, daß Leibniz und Wolff noch mit der Kirche zusammengehen, daß aber dieses Zusammengehen von Aufklärung und Christentum bald durch den von England herüberwirkenden Deismus eine Lockerung erfuhr. Reimarus endlich übte schon scharfe Kritik an der Bibelüberlieferung und sprach die Christengemeinde nur noch als „vernünftige Verehrer Gottes" an.

Der Mensch hatte von der Pflicht und dem Werte des Erkennens groß und würdig denken gelernt, übersah jedoch leicht die Grenzen und Möglichkeiten dieser Geisteshaltung, so daß „die Begreifungswissenschaft" mit ihren unerfüllbaren Ansprüchen selbst vor dem Göttlichen nicht Halt machte. Die Aufklärung nimmt das Göttliche als das Begreifliche. Diese neue Wissenschaft bezeichnet eine neue Einstellung zum Leben, unter deren Nachwirkungen wir heute noch stehen.

Der neue rationalistische Glaube an die Begreiflichkeit der Welt erzeugt jenen universalistischen Geist, der die ganze Zeit erfaßt und in alles erklärend eindringen will. Weil nun jeder Glaube schlechthin ein unmittelbares Verhältnis zu den schöpferischen Urkräften des Lebens schafft, tritt dieser universalistische Schwung besonders stark zu Beginn dieser Epoche hervor. Diesen Glauben treffen wir besonders bei Leibniz, nach dessen Lehre das innerste Thema der Welt ein stetig-fortschreitender Erkenntnisprozeß ist. Die ganze Welt erscheint ihm als System der Aufklärung. Welcher Glaube, welche Erlebnis- und Erkenntniskraft muß einen Menschen erfüllen, der nach einer Universalphilosophie und nach einer Universalreligion strebt! Dieser rationalistische Glaube sollte jedoch nicht von langer Dauer sein, er versandete bald im Wissen und Erklären und ließ die schöpferischen Quellen schnell versiegen.

Der Glaube an die allgemeine Erklärbarkeit ergreift nun nicht in gleicher Stärke und in gleicher Weise von den einzelnen Geistern Besitz, die einen erfassen mehr mit dem Verstande, die andern verlassen sich mehr auf ihr Gefühl, manche denken an eine

vorherbestimmte Harmonie, manche leiten Ordnung und Zweckmäßigkeit aus der Naturgesetzlichkeit ab, beteiligt sind aber alle am gleichen Streben, das wir Aufklärung nennen. Diese Erkenntnis läßt uns den Begriff „Aufklärung" problematisch erscheinen und zeigt, daß er auf keinen Fall nur Einheitliches und Gleichgerichtetes in sich schließt, sondern mehrere Stufen aufweist, Gegenströmungen enthält und sich selbst mit äußerem Widerspruch verflicht [4]).

Wie alle Hybris großzügiger menschlicher Einseitigkeit trägt die Aufklärung Triebe zu ihrer eigenen Überwindung in sich und zeigt in der Tat wie jede andere Zeitepoche auch eine ganze Menge sich widerstreitender und bekämpfender Ideale.

Allgemein läßt sich dartun, daß der Gesamtgeist der Aufklärungsepoche vom Optimismus und Eudämonismus getragen ist, entsprechend den beiden Urkräften Denken und Handeln. Neben der rationalistischen Bewegung läuft gleichzeitig eine andere Geistesrichtung einher: die Lust am Moralisieren. Die sokratische Einsicht: Tugend ist Wissen, ist ja auch die Überzeugung der Aufklärung. Die Haupttriebkraft der Aufklärung ist so ein optimistischer Fortschritts-, Besserungs- und Beglückungsdrang. Das Jahrhundert nennt sich selbst das philosophische, es ist aber zugleich auch ein pädagogisches und moralisierendes. Die Aufklärungsbewegung stellt ja weniger die letzten Probleme des Lebens und der Welt als vielmehr die Grundsätze praktischer Lebensführung in den Mittelpunkt. Sie bevorzugt also die Ethik vor der Metaphysik, die als das Irrationale, Nicht-Faßbare der Zeit im tiefsten Sinne fremd bleibt [5]).

Weitgehende Auflockerung und Differenzierung verlangen eine neue Bindung. Das erhellt aus dem Theodizeeproblem, das als „Aufklärung" nicht nur Lockerung sondern auch neue Bindung bedeutet. Die Stelle des christlichen Supranaturalismus vertritt nun die Ordnung der Vernunftidee, und die transzendente Macht Gottes wird durch das sittliche Verhalten als neues Zentrum abgelöst.

Die verkündete Vernunftordnung ist wohl theoretisch eine kosmische, in Wahrheit stellt sie sich aber, wo sie sich als Regulativ des menschlichen Handelns und Verhaltens ausweisen soll, als reine Angelegenheit des menschlichen Verstandes heraus.

Ein menschlich freier Idealzustand wird durch die ethische Aufklärung in diesem stark disputierenden Zeitalter angestrebt, und deshalb dringen das Vernunftgemäße und Natürliche überall ein. Letzthinig sind dann die beiden genannten Urkräfte, Denken und

[4]) C. v. Brockdorff: Die deutsche Aufklärungsphilosophie, S. 11.
[5]) C. Gebauer: Deutsche Kulturgeschichte der Neuzeit, S. 220 ff.

Handeln, nur auf das menschliche G l ü c k bezogen und dieser philisterhafte Zug, oder wie Jakob Burckhardt sich einmal ausdrückt, dieser „Zug der Securität" stößt uns heute ab.

Nach all dem Gesagten ist es uns verständlich, daß das Eindringen der Vernunftidee in die dichterische Welt tief umgestaltend wirken mußte. In der Aufklärung konnten wohl die Wissenschaft und eine theoretische Poetik, nicht aber die Dichtkunst und Poesie zur Blüte gelangen. Dichtung im Dienste der Aufklärung wäre geradezu ein Widerspruch in sich und deshalb eigentlich ein Ding der Unmöglichkeit, wenn nicht Verstand und Phantasie in ihrer seelischen Wurzel doch zusammenliefen und nur in ihrer Richtung auseinanderstrebten [6]).

Zeiträume von dichterischer Unnatur oder überwiegender Verstandeskultur neigen aber immer zu einer begrifflichen Auseinandersetzung ihrer künstlerischen Wünsche [7]). Die beherrschenden Kulturideale der aufgeklärten Epoche liegen darum nicht auf ästhetischem Gebiete, sondern wurzeln in der Allgewalt des Intellekts, der Unabhängigkeit des Geistesmenschen vom Naturorganismus. In der Aufklärung griff die Vernunft herrisch in das ganze Seelenleben ein und unterwarf sich die Leidenschaften und die Phantasie [8]). Das Gefühl wurde fortan nur als analagon rationis angesehen, ja das Gemüt, das doch der Lebensgrund aller Poesie ist, konnte hier nicht die nötige Pflege finden.

Die Poesie erhielt durch diese Zeitbewegung eine neue Struktur. Die Vernunftlehre wandelt die Auffassung des dichterischen Stiles. Verachtet wird die verkrampfte Unnatur und Geziertheit der voraufgehenden Dichtung, verehrt aber der gesunde Menschenverstand und die natürliche Klarheit. Die Ideen der göttlichen Vernunftordnung, der vorherbestimmten Harmonie, der Glaube an eine allgemeine Begreiflichkeit alles Geschehens, die Allgewalt des Intellekts, die überwiegende Verstandeskultur und die ausgesprochene „Gelehrten- und Kanzelbildung" der Moralisten dieser Epoche mußten sich notwendig in einem neuen Stile ausdrücken.

Stellen wir den Stil des 17. Jahrhunderts gegenüber, das oft als Ganzes zu Unrecht mit Barock benannt wird, so finden wir, daß der Kampf zwischen Verzicht und Weltlust, zwischen Geist und Sinnlichkeit, zwischen Spiritualismus und Sensualismus, sich in den Dichtwerken einen Stil von dramatisch starker Spannung schuf,

---

[6]) H. Korff: a. a. O. S. 27.
[7]) F. J. Schneider: Die deutsche Dichtung zwischen Barock und Klassizismus, S. 40.
[8]) W. Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung.

der erst bei einem Lohenstein und Hofmannswaldau ins Schwülstige ausartete [9]).

Das 17. Jahrhundert hat in seinem Stil einen starken Formwillen. Die Stilübung ist schrankenlos subjektivistisch und vereint das Krasse neben dem Süßlichen und Zarten. Dieser Stil stellt eine tolle Sprachmischung dar.

Mit dem oben angedeuteten Umsturz im damaligen Weltbilde war aber nun die seelisch-geistige Voraussetzung für einen dem 17. Jahrhundert diametral entgegengesetzten „Zeitstil" geschaffen. Der neue „Zeitstil", ein mehr im Unterbewußtsein sich vollziehendes Ideerlebnis als Schöpfung eines weltanschaulich bedingten organischen Weltbildes, löst die Spannung von Geist und Sinnlichkeit zur Harmonie des Bewußtseins, daß die Vernunft ordnend im Ganzen der Welt wirkt. Der Stil der neuen Dichtung wird gleichmäßig, klar, sachlich, ruhig, begrenzt, spannungsarm, glatt, einhellig, eindeutig und formelhaft.

In Gottsched und in Hagedorn vollzieht sich dieser Durchbruch zum neuen Stile, der durch andere Dichter geahnt und vorbereitet wurde. Gottsched bringt den Sieg des Klassizismus in Theorie und Drama, Friedrich v. Hagedorn in der Lyrik. Dieser „nachbarocke Klassizismus", wie er in den genannten Vertretern vor uns tritt, ist überall dem „vorbarocken Klassizismus" eines Opitz u. a. stark verpflichtet [10]).

Gellert und Hagedorn stehen auf den Schultern eines Canitz und Günther, diese hinwieder sehen in Opitz und Fleming ihre Lehrmeister.

b) Gellerts geistig-seelischer Lebensraum und Dichtungsbereich.

Das entscheidende Schicksal des Schöpfertums menschlicher Begabung und Anlagen ist das Hineingestelltwerden und Eingebornensein in einen bestimmten physisch-seelisch-geistigen Lebensraum des Volkes. Vom Volk und aus seinem Lebensraum heraus empfängt der Dichter die Sprache, das dichterische Mittel, durch das er sich, seine Weltanschauung, seine Zeit und damit sein Volk aussprechen kann. Der Lebensraum, in dem Gellert die Wurzeln seines Wesens verankert fühlte, war die ostmitteldeutsche Landschaft, Meißen und das Leipzig Gottscheds. In diesem Raum erwuchs zuerst aus der Literatursprache die gemeindeutsche Schriftsprache, und nach Konrad Burdach, der aus tiefem geschichtlichem Verständnis

[9]) E. Ermatinger: Zeitstil und Persönlichkeitsstil,
„ : Barock und Rokoko.

[10]) Rich. Alewyn: Vorbarocker Klassizismus und griechische Literatur. Neue Heidelberger Jahrbücher. Neue Folge 1926.

heraus urteilt, wurde dieser mitteldeutsche Osten seit dem ausgehenden vierzehnten Jahrhundert Träger der geistigen Kultur und der fortschreitenden Bildung; hier erfolgte die große Befreiung der Geister, deren sichtbares Werkzeug das Genie Luthers gewesen ist, weil hier zuerst Schulen und Universitäten nationale Kräfte entfalteten, und weil hier zuerst und langehin eine nationale gebildete Literatur erwuchs [11]). Hier erhoben sich in Gottsched Aufklärung, französische Bildung, Klassizismus und gereinigte rationale Schriftsprache gegen Pietismus, englische Strebungen, schweizerischen Kunstidealismus und irrationale Mundart.

In dieses seelisch-geistige Kräftefeld mit seinen Strömungen und Gegenströmungen, mit seinen gleichlaufenden, sich unterstützenden, und kreuzenden, sich bekämpfenden, Richtungen, Bewegungen und Strebungen, sehen wir Gellert mit seinen Anlagen und Kräften hineingestellt und finden ihn in gereiften Jahren als „die feinste, zarteste Frucht des meißnischen Wesens und der meißnischen Erziehung, ein Weltmann aller Welt verbunden, mit dem Worte niemals fertig, Fremde und Freunde, was er dichtete und dachte, mit dem lauwarmen Sprudel seiner wehmütigen, weichen Seele überrieselnd" [12]). Der Weltmann, das „Coulante" wie es Friedrich der Große nannte, und das sächsisch-rokokohafte Wesen der sorgfältig geschliffenen Form, der Grazie und Eleganz bergen in sich die weiche und wehmütige Seele, die Gellert zum Seelenfreund aller und zum Gewissensrat des Volkes werden läßt. Aufklärung und Pietismus, die beiden feindlichen menschlichen Seinswelten, bilden eine eigenartige lebendige, handelnde und fühlende Einheit, ein menschliches Ganzes. Durch diese Vermählung erhält die in das lyrische und epische Wort verdichtete Aufklärung langsam wieder Tiefensinn, Schatten, Farbe und Bewegung, und wird endlich fragwürdig, aufgelöst, zersetzt und überwunden. Ja, „das rationalistische Weltbild ist bei Gellert in voller Zersetzung. Überall strebt er vom rationalistischen Weltbild los, überall ist er jenem noch mannigfach verbunden" [13]).

Der stilistische Weg Gellerts führt von Gottsched und Hagedorn zu Klopstock und Wieland, während die vorausgehenden ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts, in die Gellerts literarische Jugend fällt, ihr künstlerisches Gepräge durch die Auseinandersetzung des abgehenden Barock mit dem neu erwachenden Klassizismus erhalten. Versinkender Schwulst, Günther, Neukirch, Rationalismus und Klassizismus, Gottsched, Hagedorn, und deren

[11]) K. Burdach: Bericht über Forschungen z. Ursprung der nhd. Schriftsprache und des deutschen Humanismus. Abhandlungen der kgl. preuß. Akademie der Wissenschaften. Berlin 1903.

[12]) Josef Nadler: Lit.-Gesch. der deutschen Stämme und Landschaften, Bd. II, 463.

[13]) Kurt May: Das Weltbild in Gellerts Dichtung. 1928.

Überwindung sind die Meilensteine auf dem Wege von Gellerts stilistischem und ästhetischem Geschmacke.

Die eigentlichen von Gellert selbst als seine Vorbilder bezeichneten Dichter gehören der klassizistischen Richtung an: Opitz, den er den „Orpheus" seiner Zeit und den „besten deutschen Schwan" nennt, Fleming, Besser, Canitz und Neukirch [14]). Sonst nennt Gellert noch Günther und Hanke [15]), die aber wie Gryphius später übergangen werden. Vor Tscherning und Pietsch bewahrte ihn „sein guter Geschmack".

Neukirch und Günther waren zuerst Lohensteiner, gingen aber später zur klassizistischen Richtung über, die erstmals von Canitz in Anlehnung an den französischen Klassizismus vertreten wurde. Günther büßte die stärkere Beflügelung der Phantasie, die ihm aus dem Schwulst erwuchs, nicht mehr ein. In ihm kam zum ersten Male die subjektive Bekenntnisdichtung zum Durchbruch. Canitz, Neukirch und Günther bilden einen Übergang, und zwar so, daß bisweilen der Stilgegensatz eine einzige Persönlichkeit spaltet. Mit Canitz und Günther zogen an diesem Dichterhimmel zuerst die echten Musen herauf.

Gellert ging in seinen literarischen Anfängen von Günther, Neukirch und Hanke aus. Auf der Fürstenschule habe das Lesen der Güntherischen Gedichte aus seinem Geiste einen feuerspeienden Aetna gemacht, sagt er später. Der allgemeine Beifall, den diese drei Dichter zu ihrer Zeit fanden, riß Gellert, der noch über kein eigenes Urteil verfügen konnte, mit, so daß er in Gefahr war, „Kopie von Günther, Neukirch und Hanke zu werden" [16]). Später warnt er vor Neukirch, wenn er sagt: „Ein Exempel von der unnatürlichen Schreibart wollen wir aus Neukirchs galanten Briefen nehmen, die man jungen Leuten zum Unglücke immer, als Muster guter Briefe, angepriesen hat" [17]). Das unstete Wesen von Günther wurde ihm ebenfalls zum Ekel, „das in seiner Seele die aufkeimenden Pflanzen von Vernunft (Aufklärung) in Asche verwandelt habe" [18]). Gellert, mehr Aufklärer und Moralist, konnte die innere Dynamik eines Günther nicht verstehen. Damit stellt sich uns das Dichten Gellerts als ein zielbewußtes Schaffen in der Helle des Intellektes dar, während das Dichten Günthers wie ein Weben in den Dämmertiefen der Seele anmutet. Gellert hörte den echten lyrischen Ausdruck für individuelles Gefühl, der sonst der deut-

---

[14]) „Belustigungen" IV, 257, Ode an Doris; IV, 461, Sendschreiben an den jungen Herrn von Holtzendorf.

[15]) C. F. Gellerts sämtliche Schriften (Schr.) Leipzig 1769. 10. Teil, 1774, Seite 15.

[16]) Schr. X, S. 15.

[17]) Schr. IV, S. 13.

[18]) Schr. X, S. 15.

schen Dichtung noch nicht aufgegangen war, bei Günther noch nicht heraufklingen.

So blieb Johann Christian Günther auch sprachlich und metrisch ohne tieferen Einfluß auf Gellert. Mehr Rationalist als dieser, neigte Gellert eher zu einer „Begriffsästhetik", und eine „Phantasieästhetik", wie sie im Anschluß an Günther schon möglich gewesen wäre, wurde zurückgedrängt bis über die Jahrhundertmitte (Herder, Hamann). Gottsched und Hagedorn, die den Klassizismus zum Siege führen, ist Gellert in hohem Maße verpflichtet. Hält er es in seiner späteren Entwicklung auch mit dem Genie der Schweizer, verdirbt er es doch nie mit der Regel eines Gottsched. Formale Korrektheit hielt er mit Gottsched für ein Haupterfordernis aller Poesie. Hagedorn brach streng mit der literarischen Vergangenheit und formte Dichtung und Sprache aus dem neuen rationalistischen Lebensgefühl heraus. Er vereinfachte die Sprache durch Entfernen des rhetorischen und metaphorischen Schmuckes in bis dahin unerhörter Weise und gab dem einzelnen Wort seinen wahren Sinn zurück [19]).

In dieser Bedeutung für die deutsche Literatur wird Hagedorn von Gellert auch eingeschätzt, wenn er an Fräulein von Schönfeld schreibt, daß mit ihm „der gute Period in unserer Dichtkunst" angehe [20]). In einem Brief vom 18. Februar 1744 schreibt er an Hagedorn selbst: „Man kann an Ihre Poesie ohne Lobeserhebungen nicht denken; und gleichwohl bin ich zu verschämt, einem Mann meinen Beifall zu zollen, den nur die Kenner rühmen dürfen" [21]). An anderer Stelle lesen wir: „Deutschland hat seine Mosheime, seine H a g e d o r n e , seine Schlegel gehabt" [22]). In seiner dichterischen Entwicklung zeigt Gellert auch zunächst entschieden Hagedornschen Einfluß.

„In der Sprache gab es damals für einen deutschen Fabeldichter von feinerem Gefühl für echte Poesie durchaus kein anderes Vorbild als Hagedorn. Von ihm hat Gellert Geschmack und Korrektheit im poetischen Ausdruck gelernt" [23]). Ja Gellerts poetische Form wird leichter, sein Vers gewandter und biegsamer, ferner hat er das freiere Versmaß, das bei Hagedorn noch oft gezwungen klingt, populär gemacht. Gellert vernichtete die Roheit, die sich noch kurz vorher in den Gedichten von Stoppe und Bock breit machte. Seine Fabeln brachten den von Hagedorn neu eingeführten edleren Ge-

---

[19]) K. Epting: Der Stil in den lyrischen und didaktischen Gedichten Friedrich v. Hagedorns.

[20]) Briefe an Frl. v. Schönfeld, 10. Brief.

[21]) H. Doering: Chr. F. Gellerts Leben. I u. II. Greiz 1833.

[22]) Schr. V, S. 280.

[23]) Wolrad Eigenbrodt: Hagedorn und die Erzählung in Reimversen, Seite 12.

schmack zur Herrschaft. Wie Hagedorn hat Gellert die Aufgabe der Sprachgestaltung aus dem Geist des Jahrhunderts sehr ernst genommen. Mit der gleichen Sorgfalt wie seine Freunde benützte er immer und immer wieder die Feile. In den Beurteilungen einiger Fabeln aus den Belustigungen [24]) weist er in scharfer und selbstquälerischer Kritik auf seine Fehler hin, auf „das Müßige, Undeutliche, Weitläufige und Gereimte", so darin sich findet, und in der Vorrede zu seinen geistlichen Liedern [25]) gibt er „die Veränderung des Geschmackes, der die rauhe und unbearbeitete Sprache und den sorglosen Ausdruck unserer Väter nicht mehr dulden wolle" selbst als Grund an, dessentwegen neue Versuche auf dem Gebiete der geistlichen Poesie zu wagen seien.

Das alles läßt erkennen, mit welcher Sorgfalt er Änderungen in Wortwahl und Satzstellung vornahm, zu dem Ziele einer rationalistischen dichterischen Sprache hin.

Von Stoppe übernahm Gellert den poetischen Gesprächston, die Leichtigkeit der Vers- und Reimbildung und in der Stoffwahl hat Gellert bestimmt auch Anregungen von dem Schlesier empfangen, der wie er selbst seine Stoffe mehr aus dem Leben als aus der Tradition schöpfte. Der moralisierend-lehrhafte Ton von Gellerts Dichtungen gestattete dem Mustermenschen, Hofmeister und Gewissenrat seines Jahrhunderts nicht, mit so viel Phantasie zu dichten, wie es Stoppe tat. Darum konnte für Gellert die Erzählung auch nie dichterischer Selbstzweck wortschöpferischer Gestaltung menschlicher Werte und Kräfte sein, was, wäre dies der Fall gewesen, ihn mit seinem Formtalente befähigt hätte, der deutschen Literatur künstlerisch wertvollere Formen auf seinem Hauptgebiete zu schenken. Die Poesie ist ihm nur das Mittel, um andere zu belehren, zu erbauen und zum Guten anzuhalten. Der mütterliche Boden der Dichtung Gellerts sind seine Fabeln. Der psychologische Grund seines Denkens ist noch nicht das freie Gefühl des Künstlers, sondern das warme Herz des Lehrers, Beraters und Gewissenrats. In dieser Auffassung von den Aufgaben der Poesie hat er sich ebensowenig wie die übrigen Mitglieder des Leipziger Dichtervereins vom Einflusse Gottscheds losmachen können, wenn er auch in manchen Punkten mehr zur Ästhetik der Schweizer hinneigte.

Die Grazie, eine der vorzüglichsten Eigenschaften Lafontaines, welche Hagedorn nur an einzelnen Stellen nachzubilden vermochte, hat der meißnisch gebildete Gellert in seine Erzählungspoesie verwoben [26]). Über diesen allgemein-menschlichen, durch die

[24]) Schr. I, S. 305.
[25]) Schr. II, S. 85.
[26]) W. Eigenbrodt a. a. O. S. 123.

Schichtung und Dynamik der menschlichen Daseinsform bedingten, pädagogisch-anthropologischen Sachverhalt der Bestimmung, Formung und Bildung des einzelnen Menschen durch das Mittel der Dichtkunst, über diesen ewigen Vorgang der geistigen Gestaltung des geistig empfänglichen Gemütes durch das Ausdrucksbild einer reifen Persönlichkeit oder durch die Harmonie und Reife einer Kunstform, die dynamischen Realitäten gleich als induzierende Kraftströme die geistige Kraft im empfänglichen Gemüt in Bewegung setzen, worüber Schiller in seiner „Theosophie des Julius" als dichterisch künstlerisches Glaubensbekenntnis folgendes darlegt: „Anschauung des Schönen, des Wahren, des Vortrefflichen ist augenblickliche Besitznehmung dieser Eigenschaften ...." [27]), über diesen natürlichen dichterischen Bildungs- und Wachstumsvorgang Gellerts dichterischer Anlagen und Begabung der direkten und über Hagedorn erfolgenden indirekten Formung und Gestaltung durch Lafontaine ist zu Lebzeiten Gellerts und bis auf den heutigen Tag viel Widersprechendes und Schmälerndes gegenüber Gellerts dichterischer Leistung auf dem Gebiet der Fabeln gesagt und geschrieben worden. Gegen den, in der zu seinen Lebzeiten von den Franzosen geprägten Benennung „Deutscher Lafontaine", heimlich versteckten Verdacht, nur Nachahmer Lafontaines zu sein, hat sich Gellert in der berühmten Unterredung mit Friedrich dem Großen mit Recht sofort zur Wehr gesetzt. Vom König befragt, ob er Lafontaine gelesen habe, antwortet Gellert: „Ja, Ihro Majestät, aber nicht nachgeahmt; ich bin ein Original" [28]). Ist dieses stolze Wort, dem immer mit Vorliebe als bescheiden, schüchtern und ängstlich geschilderten Gellert zuzutrauen? Heute, wo der deutsche Geist wieder mündig wurde, und sein arteigenes Gestaltungs- und Formgefühl wieder erkennt, wollen wir für dieses Wort dankbar sein. Denn es bezeugt uns, daß auch in den Zeiten der Notwehr des deutschen Geistes gegen das Eindringen und Hereinfluten des französischen Geistes und die Verwestlichung des deutschen Denkens der deutsche Geist nie auf seine Eigenart, auf sein Eigenrecht und seine Existenzberechtigung verzichtete. Das Wort zeigt uns ferner, daß Gellert mindestens gefühlsmäßig eine Ahnung von dem arteigenen Gestaltungsgefühl und Wesen deutscher Dichtung haben mußte und nicht so sehnsüchtig, leidenschaftlich und oft gequält, um dieselbe Harmonie und Reife rang, die den Griechen und Romanen mühelos in den Schoß fiel, wie andere deutsche Dichter und so viele fremdsprachsüchtige Literarhistoriker. Der deutsche Dichter aller Zeiten achtet nicht nur auf Form, harmonische Geschlossenheit und gesetzmäßige Bändigung,

[27]) Friedrich Berger: Schiller als Erzieher der Deutschen und als Philosoph der Erziehung. Deutsches Bildungswesen, Nov. 1934, Nr. 11.

[28]) A. Schullerus: Gellerts Dichtungen 1891, S. 370.

sondern dringt auf lebendige Bedeutung, Sinnfülle, Unendlichkeitsbezug, Herzoffenheit, Herzantrieb, auf tiefsten geistig-seelischen Gehalt und offenbart so den eigentümlich deutschen Willen zur Weitung und Sprengung vorgegebener künstlerischer Formen, um das symphonische Gemälde der deutschen Seele mit ihrem Wollen und Wogen fassen und in das Wort bannen zu können [29]).

Von Frankreich her trafen Gellert noch andere Einflüsse. Die Verwestlichung des deutschen Denkens konnte sich ja in dem Augenblick vollziehen, die französischen Klassizisten tiefere Bedeutung und kanonische Geltung erlangen, als das rationalistische Prinzip zur vollständigen Herrschaft gelangte, das keine nationalen Wesensunterschiede, sondern nur noch Gradunterschiede in der Annäherung an das vernünftige Ideal in der Kunst kannte. Die präzisen Formen und Formeln des französischen Klassizismus drängen sich überall auf, wo nach solchen gesucht wird. Gellerts Ästhetik wurde von Boileau und Battaux, seine Psychologie von Labruyère beeinflußt. Unter Labruyères Einfluß entstanden die Charaktere von Gellerts moralischen Vorlesungen, seine Charakterbilder der Fabeln jedoch nicht, denn diese pflegt er auf einen einzigen Charakterzug zu gründen. Sie sind ein Ausfluß seiner Lebenserfahrung und stellen so ein Spiegelbild der Wirklichkeit seiner Zeit, einer Übergangsperiode, dar.

Neben die rationalen Elemente in Gellerts Dichtung treten jedoch auch emotionale, und diese weisen nach England. Die moralischen Wochenschriften sind hier als Quellen zu nennen, vor allem „Der Zuschauer". Gellert war eine Natur, welche von der Art und den Zielen der Dichtung Richardsons aufs höchste befriedigt werden und sich zur moralischen Ästhetik der Engländer hingezogen fühlen mußte. Seine Einstellung zu Richardson können wir sehr deutlich dem Sinngedicht: „Über Richardsons Bildnis" entnehmen:

„Dies ist der schöpferische Geist,
Der uns durch lehrende Gedichte
Den Reiz der T u g e n d fühlen heißt,
Der durch den Grandison selbst einem Bösewichte
Den ersten Wunsch, auch fromm zu sein, entreißt.
Die Werke, die er schuf, wird keine Zeit verwüsten,
Sie sind Natur, Geschmack, Religion,
Unsterblich ist Homer, unsterblicher bei Christen
Der Brite Richardson."

In Richardson und Young lebte bereits eine neue Empfindungswelt, die in ihrer deutschen Auswirkung über Gellert und Klopstock hinaus zur Dichtung der Empfindsamkeit führte. Seit 1730

[29]) Karl Graucob: Zur Wesensbestimmung deutscher Dichtung. Deutsches Bildungswesen, März 1935.

oder 1740 erfreute sich die englische Literatur einer großen Beliebtheit. Das ist ein Anzeichen dafür, daß hier verwandte Stimmungen angeschlagen waren, für deren Aufnahme in Deutschland der Boden durch die Umbildung der Volksseele geschaffen war. Gellert und Klopstock haben unter den deutschen Dichtern zuerst die Empfindsamkeit in die Literatur eingeführt. Gellerts Gefühlskultus ruhte auf religiöser Grundlage. Er kehrt sich gegen die Überhebung der selbstherrlichen Vernunft in der Wissenschaft, wendet sich von der rationalistischen Ethik ab und zieht sich auf die Stimme des Herzens zurück [30]). In seinen geistlichen Liedern wirkte er auf das Empfindungsleben mittels erbaulicher Betrachtung ein. Auch seine Fabeln zeigen ein starkes gefühlsmäßiges Element und bewirken so für ihren Teil einen Übergang von der Statik zur Dynamik des Jahrhunderts, von Rhetorik zu Stil, von Form zu Gestalt.

Mehr stofflicher und gedanklicher Natur sind dagegen die Anregungen aus der Antike, mit der vom 16. bis ins 18. Jahrhundert der Zusammenhang nie gelockert war. Allerdings beherrschte nur noch eine verwässerte Mythologie die Beziehungen zu ihr, deren Klischeemotive überall verpflichtungslos angewendet wurden. Für alle möglichen Verhältnisse des Lebens, Herrschafts- und Liebesbeziehungen war das klassische Altertum eine gediegene Beispielsammlung. In den „Lehren eines Vaters für seinen Sohn“ [31]) heißt es: „Die Alten sind in der Geschichte, in der Beredsamkeit und in der Poesie die Quellen und zugleich die Beispiele“. An einer anderen Stelle [32]) lesen wir: „Wir haben mehr zu wagen als die Alten. Sie zu übertreffen, sei unser Ziel; wenn wir es auch nie erreichen.“ Gellert fordert seine Zuhörer und Leser heraus, die geistige Höhe der vollkommensten Sprachen der Welt in der eigenen zu erreichen — ein kühnes, hochgestelltes, gewaltiges Ziel, und der größten Dichter würdig — und trotz möglichen Mißerfolges will er nicht, daß davon abgelassen werde, und schließlich sucht er von den Banden der Antike loszukommen, wenn er, wie wir weiter unten sehen werden, rät, sich mehr an die Natur zu halten als an die Alten, um fähig zu werden, Originalwerke wie diese zu schaffen. In diesen Worten tritt uns der lebendige Drang junger Kräfte neuer Sein- und Sinnerfüllung hoffnungsfreudig entgegen. Eine neue noch unerschlossene Welt wird leidenschaftlich herbeigesehnt. Die Stelle der Alten soll mehr und mehr durch die Natur eingenommen werden; denn diese dunkle, unbekannte irrationale Größe, als Subjekt wie Objekt, verlangt gebieterisch ihr Recht.

[30]) K. May: a. a. O. S. 166.
[31]) Schr. V, 247.
[32]) Schr. V, 278.

Daß Gellert Beziehungen zum vorbarocken Klassizismus eines Opitz hatte, wurde schon erwähnt. Er war aber auch ein guter Kenner und Kritiker alter deutscher Fabeln und geistlicher Lieder aus den letzten Jahrhunderten. In der Fabeldichtung ist Gellert der Fortsetzer der Erzählung eines Boner und eines Burkard Waldis. Seine Habilitationsschrift von 1744: „De poesi apologorum eorumque scriptoribus" und die Disputation darüber führten ihn vorher zu einem intensiven Fabelstudium. Durch dieses entwickelte er seine Eigenart als Fabeldichter und kam in nähere Bekanntschaft mit de la Motte und Lafontaine. Es brachte ihn auch in nähere Berührung mit der älteren deutschen Literatur und so kommt er schon zu dem sehr eindeutigen Urteil über die mittelhochdeutsche Literatur und ihre Blütezeit: Daß „die deutsche Poesie dadurch, daß sie eine Beschäftigung der Fürsten und großen Herren gewesen, zu einer gewissen Stärke und Anmut gelangt sei, deren sich die nachfolgenden Jahrhunderte bis auf Opitzens Zeiten nicht haben rühmen können. Und vielleicht hätte sich aus den alten Dichtern keiner besser zu einem deutschen Lafontaine geschickt, als unser Ungenannter, wenn er in unsern Zeiten hätte leben sollen" [33]). Wir spüren, wie Gellert tastend nach dem heimlichen Zusammenhang deutscher Dichtung entfernter Zeiten sucht und wie er mit hoffnungsfrohem Osterglauben seiner Zeit gegenübertritt, wenn er von „unsern Zeiten" spricht.

Durch die Beschäftigung mit Hagedorn, Lafontaine, la Motte, Richardson, mit den älteren deutschen Dichtern und durch den Umgang mit den Freunden des literarischen Kränzchens, die ebenfalls durch das Studium der Alten, der Franzosen und Engländer ihr Sprach- und Formgefühl zu bilden suchten, erneuerte sich in Gellert die Auffassung der Dichtung von Grund auf. Er sagt ja selbst, an den Vorbildern soll sich der Dichter erhitzen, bis ihn der Neid erfaßt, ein solcher Neid ist schön. Dann aber soll er das Buch hinwerfen und durch das Beispiel gestärkt, es zu erreichen suchen, denn „wer nicht mit Helden ficht, lernt niemals Helden gleichen". Vor dem strengen Maß eines reinen Dichtertums, wie es Gellert bei Hagedorn vorfand, fällt der Anspruch all der Dichterlinge, „Skribenten" und Reimenschmiede zusammen. Gellert befreit damit den Dichter vom Dilettanten. War bis jetzt fast alle Dichtung Gelegenheitspoesie gewesen, so verwirft er nun wie Hagedorn „zweckbedingte Dichtung" überhaupt. Zwar hat Gellert für seine Dichtung das gleiche Ziel wie Mariveaux, wenn dieser sagt: „Je voudrais rendre les hommes plus justes et plus humains, et je n'aique cet objet en vue". Das ist auch bei Gellert oberster Zweck, aber nicht mehr der Zweck, welchen die Hofpoeten und

[33]) Schr. I, XIV. Nachricht und Exempel von alten deutschen Fabeln.

Gelegenheitsdichter im Auge hatten. Gellert will nicht den „Namen" sondern nur noch das „Verdienst" besingen. Der Schreibstubentypus des gelehrten Dichters existiert für ihn auch nicht mehr, wenn er meint [34]): „der Nutzen der schönen Wissenschaften soll nicht auf die Studierstube eingeschränkt bleiben, sondern in die Welt, in die Gesellschaften, in die Geschäfte des Lebens folgen... Die schönen Künste können das L e b e n, den Umgang nicht entbehrlich machen." Hochmodern mögen diese, alle humanistische Starrheit auflösenden Worte geklungen haben, denn sie verraten organisches Denken, das keinen Geist ohne Leben und kein Leben ohne Geist kennt. Wie denkt heute Hans Grimm? Nach ihm ist die unerläßliche Voraussetzung echten Dichtertums die Fähigkeit und Kraft leidenschaftlichen Mitlebens und Mitleidens in der Volksgemeinschaft „außerhalb des Büros und der Schreibstube" [35]). Trotz alledem ist Gellert das Dichten noch nicht zum Hauptberuf geworden, sondern nur eine Beschäftigung der Nebenstunden geblieben.

Die Ausführungen des ersten Kapitels brachten uns die Erkenntnis des weltanschaulichen Ausgerichtetseins der Aufklärungsdichtung nahe, sie ergaben den herrischen Eingriff der Aufklärung in die Dichtung und die gewaltige Umgestaltung des Stiles gegenüber dem Barock, sie zeigten Gellerts Verwurzelung im ostmitteldeutschen Raume Meißens und Leipzigs und sein Geformtwerden aus der seelisch-geistigen Atmosphäre und aus der Substanz seines Volkes, sie wiesen hin auf die Beeindruckung durch fremdgeistige Kräfte und Geistesbewegungen, auf die Verwestlichung deutschen Denkens und Gellerts Abwehrkampf, sie führten uns hin zu dem dichterischen Bestreben, ins deutsche Mittelalter und in das gewaltige Geschehen der Natur tiefer einzudringen, die Autorität der Antike zu überwinden und aus dem Leben und für das Leben zu dichten. In Gellerts Werk und Wesen verspüren wir so das uranfängliche und natürliche Streben der Dichtung als Lebensmacht und Lebensgestalterin, vom ganzen Volk, von allen Ständen und Schichten gefühlt, geachtet, aufgenommen und getragen zu werden. Die gelehrte Humanistendichtung und die hohle byzantinische Hofpoesie hatten damit ihr Daseinsrecht verwirkt. Die neue Dichtung stellt sich wie ehedem und wie überhaupt jede echte volkhafte Dichtung mitten hinein in den Lebenskampf des Volkes, läßt sich von den Kräften der weltanschaulichen Auseinandersetzung tragen, gestaltet und verkörpert die Gemütswerte des ganzen Volkes und wird zum Spiegel der Volksseele. Aus diesem Grunde jubelt Gellert das ganze Volk zu. Die Fabeln sind der größte Zeiterfolg.

---

[34]) Schr. V, 80 u. 85.
[35]) Hans Grimm: Das Innere Reich, März 1936.

Durch die Realisierung deutscher Gemütswerte in den Fabeln und Liedern schlingt Gellert ein geistiges Einheitsband um alle Stände und um die beiden religiösen Lager, und der deutsche Geist drängt im Gewand der dichterischen Sprache wieder spürbar über die Volksgrenzen hinaus und wirkt hinein in den französischen, dänischen und ungarischen Lebensraum.

II. Kapitel.

Die aesthetische Theorie.

Jede Dichtung ist Ausdruck des Schönen. Das Schöne selbst ist noch von niemand enträtselt worden. Als ausschließlich „schön" empfindet der Fromme nur das Heilige, der Moralist nur das Gute, der Materialist nur das Nützliche und Angenehme und der Sachliche nur das Zweckmäßige. Dem ungezügelt Genießenden ist das Schöne Gift, dem Suchenden und Ringenden aber Wahrheit und ewiges Leben. Ja das Schöne ist eine Form der Wahrheit auf Erden, und geboren wird es aus dem Zusammenklang von Bild und Seele, von Objekt und Subjekt. Bei diesem Zusammenschwingen von Bild und Seele, beim Erleben und Gestalten des Schönen, kommt dem seelischen Pol größte Bedeutung und Entscheidung zu. Die Seele eines Künstlers selbst ist nur ein Atom der Volks- und Rassenseele. Daraus erhellt, daß jede Rassenseele andere Schönheitsbilder aufstellt, gestaltet und zum allgemein anerkannten Schönen erhebt.

Die letzten Geheimnisse der Zeugung und Geburt des Schönen kann aber selbst der Künstler nur aus der Ferne andeuten. Das Schöne wird vom Erlebenden in dessen Erlebnisstrom aufgenommen, bereichert die aufnehmende Seele, droht jedoch, flüchtig schnell vorüberzuströmen, gedrängt und gestoßen durch nachfolgende Erlebnisse. Ohne distanzierende und „feststellende" Begriffe würde sich der Erlebnisstrom der Seele rasch verflüchtigen und wären alle „Anschauungen der Sinne blind". Die Begriffe, obwohl den lebendigen Bilderstrom der Seele teilend und trennend, ordnen die geistig erfaßten und in die Tageshelle der Bewußtheit erhobenen lebendigen und irrationalen Empfindungen und Wallungen der Seele einem ewigen Sinnzusammenhang ein und machen diese erst dadurch zum wahren und unverlierbaren Eigentum des Menschseins. Seele und Seelisches werden in das Wort gebannt und verdichtet und nur im Wort „begriffen" und erfaßt. Dem lebendigen Empfinden stellt sich das bewußte Erkennen gegenüber. In der Bewußtheit wird uns das Erleben zum zweitenmal in einer unendlich vertieften Weise zuteil. Solange darum ein Schönes besteht, bestehen auch Begriffe,

das Schöne zu fassen. Für den Künstler wie für den Betrachter muß also immer eine Ästhetik, gleich welcher Beschaffenheit, vorhanden sein.

Aus diesem Grunde muß von einer Ästhetik auch bei Gellert gesprochen werden. Für Gellerts Ästhetik, für seine Ansicht über die Dichtung sind zwei Akademiereden wichtig: „Wie weit sich der Nutzen der Regeln in der Beredsamkeit und Poesie erstrecke" und „Von dem Einflusse der schönen Wissenschaften auf das Herz und die Sitten" [36]). Ferner hat er seinen Fabeln und geistlichen Liedern Abhandlungen vorausgeschickt, die den Zweck hatten, seine Dichtungen durch Zurückführung auf die Regeln der Vernunft und des guten Geschmacks zu rechtfertigen. In der Behandlung wissenschaftlicher, ästhetischer, psychologischer und moralischer Fragen lag ihm jede strenge Systematik ferne. So berichtet Elias Schlegel am 15. April 1757 an Bodmer: „Der Herr Gellert, um auf ihn zu kommen, hatte, da ich noch in Leipzig war, mehr natürliche Gabe zur Poesie als in der K r i t i k gegründeten Geschmack. Er fiel zuweilen auf einen falschen Glanz in den Gedanken, wovon seine Gedichte, dadurch er sich zuerst bekannt gemacht, voll sind. Herr Gärtner u. a. haben ihn nach und nach mehr davon abgebracht, wiewohl dieses alles wegen der großen Zärtlichkeit, die er gegen seinen Ruhm hat, mit vieler Behutsamkeit hat geschehen müssen" [37]). Gellert vermied mit gewissenhafter Vorsicht, zu den ästhetischen Tagesstreitigkeiten grundsätzlich Stellung zu nehmen. Seine sämtlichen Lehrgedichte berühren die Fragen der Ästhetik und Poetik nicht ein einziges Mal. Wir versuchen trotzdem, die in seiner Dichtung selbst zerstreuten ästhetischen Züge mit seinen theoretischen Äußerungen über Dichtung und Sprache zusammenzufassen. Denn in einer einzigen Grundanschauung vom Wesen der Dichtung finden sie alle ihre tiefere Begründung. Positive und negativ-kritische Bestimmung sollen zusammengehen.

Studiert man die beiden oben zitierten Reden, dann kommt man zur Gewißheit, daß Gellert seinen Platz hat in der G e s c h i c h t e d e s G e n i e b e g r i f f e s. Sie zeigen, wie um das Jahr 1750 die Frage nach dem Verhältnis des Genies zu den Regeln schon sehr aktuell war. Wir müssen hier Gellert als „Übergangstyp" kennzeichnen, obwohl dieser Begriff auf viele Dichter dieser Epoche angewandt wird und sehr billig ist. Noch legt Gellert starken Nachdruck auf die Regeln der Vernunft, auf rein rationalistische Führung durch Verstand und Wissenschaften, aber zu aller Dichtung sei außer den Regeln das Genie ebenso unerläßlich.

---

[36]) Schr. V, 154 u. 76.

[37]) G. F. Stäudlin: Briefe berühmter und edler Deutschen in Bodmer. Stuttgart 1794, S. 53 ff.

Die Forderungen von Natur, Geist und Witz in der ersten Fabel, die Gellert als conditio sine qua non zum Dichten betrachtet, sind nur eine Forderung: Genie. Poesie und Ästhetik der Aufklärung wurden durch diese Forderung zerstört. Denn in der Ästhetik kann eine neue Epoche nur durch eine neue und eigenartige Empfindungsweise hervorgerufen werden.

Im ersten Kapitel konnten wir schon andeuten, daß Gellert, wenn er auch in einigen Punkten zur Ästhetik der Schweizer hinneigte, sich doch nicht ganz vom Einflusse Gottscheds losmachen konnte. Das liegt einmal im Wesen und in seiner Eigenart, innere Gegensätze im äußeren Kompromiß zu verdecken. Es entsprach ihm durchaus, widersprechende Gedanken einander anzunähern, auch verlangte seine liebenswürdige Natur in theoretischen Dingen Einigung, Übereinstimmung und Harmonie, unter der aber oft ein grundsätzlicher Gegensatz hätte aufbrechen können. Gellert ist der typische Vermittler, die geborene Kompromißnatur. Darum konnte er wohl ästhetische Fingerzeige für die Zukunft geben, jedoch nicht selbst eine neue Empfindungsweise schaffen.

Seine Fabeln sind nach Lessing der „gemeinschaftliche Rain zwischen Poesie und Moral". Seine geistlichen Lieder als die äußerste Provinz der Poesie sollen dem Verstande und dem Herz dienen. In seinem Roman kämpft einbrechender Subjektivismus gegen das feindliche poetische Prinzip des Dichters: allgemeingültige, moralisch-religiöse Wahrheiten herauszuentwikkeln. In den moralischen Gedichten, im Lustspiel und sehr selten in der Fabel taucht das Problem eines Dualismus von tragischer Spannung zwischen Wissenschaft und Leben auf. Seine „rührende Komödie" steht zwischen Lust- und Trauerspiel, seine Prosa zwischen Umgangs- und Schriftsprache. Seine Verse, die vers irréguliers, stellen einen Übergang dar von gebundener zu ungebundener Rede. Schließlich ist sein Ziel in der Erziehung mit dem Begriff der Glückseligkeit und Tugend der Gegenwart und nahen Vergangenheit verbunden, weist aber mit dem Begriff Pflicht schon auf Kant hin[38]). Verstand und Herz wiegen bei Gellert noch gleich schwer und es finden sich in seiner Religion vereint: Orthodoxie, Rationalismus und Pietismus. Auch in der Querelle des anciens et des modernes nimmt er einen vermittelnden Standpunkt ein.

Das Angeführte läßt uns verstehen, daß Gellert kein entschiedener Kämpfer werden konnte. Ganz in der Stille schied er von Gottsched, denn seine akademische Stellung verhinderte ihn, sich offen zu den Bremer Beiträgern zu bekennen. Nachdem er sich aber mit diesen von den „Belustigungen" zurückgezogen hatte,

[38]) H. Schuler: Über Gellerts erzieherischen Einfluß, S. 14.

sah Gottsched kühl über den Abtrünnigen hinweg, stellte „den großen Stoppe und den berühmten Riederer" als Fabulisten neben Lafontaine, während er Hagedorn und Gellert stillschweigend überging, und suchte auf Kosten Gellerts den Ruhm Lichtwers zu erhöhen.

Gottsched und die Schweizer befanden sich ästhetisch nicht immer weit auseinander. Die Schweizer wie Gottsched suchen rationale, begrifflich beweisbare und darum allgemeingültige Prinzipien der Ästhetik. Beide Parteien kämpfen zu Beginn des Streites nur gegen die Verstiegenheit des Barock. Der Unterschied liegt aber im Ausgangspunkt; wo Gottsched von den fertigen Werken des französischen Klassizismus ausgeht, suchen die Schweizer den beständigen Grund im Gemüt.

Gottsched hielt Dichtkunst für eine Wissenschaft, die Schweizer suchten aber den Charakter der Poesie als Kunst zu begründen. Der Gegensatz zwischen Gottsched und den Schweizern tritt sehr deutlich und kraß bei der Interpretation des Begriffes des Möglichen hervor. Gottsched denkt bei diesem Leibnizisch-Wolffschen Begriff an die empirische Möglichkeit, die Schweizer dagegen denken an die logische Möglichkeit, und so ist für sie das Reich der Poesie unbegrenzbar [39]). Das Ringen um den neuen Stil bleibt bis weit über die Jahrhundertmitte hinaus ein Kampf zwischen ästhetischer Norm und literarischer Toleranz. Trotz jahrhundertealtem Entmündigtsein, trotz Gefesseltsein durch fremde Normen und Kunstauffassungen kämpft der deutsche Geist in den Dichtern des 18. Jahrhunderts für seine Befreiung vom Joch des Südens und Westens und gewinnt Schritt um Schritt seine arteigenen Kunstauffassungen zurück.

Die Scheidung von Gottsched erbrachte den Bremer Beiträgern die Zustimmung Bodmers. Immer häufiger erhält Gellert den Beifall der Schweizer.

Waren es auch weiterhin persönliche Gründe, literarische Bescheidenheit, Sinn für Toleranz, Furcht vor eigenem Irrtum, die Gellert von kritischer Tätigkeit fernhielten, so lag ein anderer wesentlicher Grund hierfür in der Struktur seines Geistes. Gellert hat oft die Befürchtung ausgesprochen, er würde nie einen sichern Geschmack erhalten haben, wenn er nicht zum zweiten Male nach Leipzig gekommen wäre und sich in der Gesellschaft seiner in schärferen Urteilen geübteren Freunde zu einem zuverlässigen Geschmack gebildet hätte [40]). Er urteilte unstreitig zu furchtsam von sich. Von seinem Freund Joh. El. Schlegel sagte er: „Er über-

[39]) S. v. Lempicki: Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Göttingen 1920, S. 265.

[40]) Schr. X, 10.

traf mich an Gelehrsamkeit, Kritik, Genie“ [41]). Die gleiche Geistesstruktur konnte für Hagedorn erwiesen werden [42]).

Gellerts Unterscheidungsvermögen für schwierigere logische Schlußfolgerungen, für feine Begriffnuancen, für den inneren Wert bestimmter Abstraktionen ist äußert beschränkt. Cramer schreibt über ihn: „Gleichwohl hörte er den Leipziger Philosophen Hofmann mit großer Begierde ... und bewunderte ihn öfter als er ihn verstand, bescheiden genug, solches seiner Unfähigkeit zu tiefsinnigen Entwicklungen schwerer Begriffe zuzuschreiben ....“ [43]).

Gellert polemisierte gegen System, systematische Denkform, Demonstration, Dialektik, Schulbildung und Polyhistorie des Barock. Seine Dichtungen sind von einer wissenschaftsfeindlichen Tendenz durchzogen. Die Vernunft ist bei ihm durchaus nicht das Organ des theoretischen Denkens, sondern wird durch ein mehr intuitives Denken ersetzt [44]).

Durch das stete Zurückgehen auf einfache große Grundprinzipien verhinderte der Rationalismus die gedankliche Durchdringung des Einzelnen. Jedes Verständnis und jede Empfindung für inhaltliche Unterschiede wurde durch die Rechtfertigung jeder Erscheinung aus dem formalen Prinzip der Vernunft getötet. Nach Graden der Vernünftigkeit wurden die Dinge gewertet und geschieden und nicht nach der Verschiedenheit ihrer Substanz. Dadurch wurde die Empfindung für die letztere fast ganz abgeschwächt, denn es blieben ja nur formale Kategorien zurück, die eine Fülle von Begriffen nur notdürftig voneinander abzugrenzen vermochten [45]).

Gellert strebt auch hier vom Rationalismus los. Er hat keinen Sinn für reine und strenge Logik. Der Rationalismus verwandelt sich bei ihm in einen Pragmatismus. Der praktische Nutzen der Vernunfttätigkeit besteht für Gellert darin, daß sie sich der Ethik und Religion unterordnen muß [46]). Auch ist die Vernunft nur eine Quelle neben der Offenbarung. Die Moral der „Spinne“ lautet: „Die Kunst sei noch so groß, die dein Verstand besitzet, sie bleibt doch lächerlich, wenn sie der Welt nichts nützet“ [47]). Oder an anderer Stelle heißt es: „Die Gelehrsamkeit soll eine ehrerbietige Dienerin der Religion und Tugend werden“ [48]).

Gellerts ästhetische Ansichten gehen neben den Alten sehr stark auf Boileau, Batteux, Pope, Gottsched und die Schweizer zurück.

[41]) Schr. X, 40.
[42]) K. Epting: a. a. O. S. 12.
[43]) Schr. X, 16.
[44]) K. May: a. a. O. S. 67 u. 71.
[45]) K. Epting: a. a. O. S 13.
[46]) K. May: a. a. O. S. 70.
[47]) Schr I, 93.
[48]) Schr. X, 36.

Sie sind oft verworren. Gellert berührte zwar wichtige ästhetische Probleme, doch überall blieb er auf halbem Wege stehen. Den Grund findet er darin, daß er nicht für Fachmänner schrieb und wenig Neigung zu theoretischen Untersuchungen hatte, sondern nur einen weiten Kreis für seine Bestrebungen zu gewinnen suchte. Daher rühren auch das Popularwissenschaftliche und die noch reichlich unklaren psychologischen Anschauungen.

In seiner produktivsten Zeit steht Gellert allen ästhetischen Einflüssen offen. Er hat die verschiedensten Gewährsmänner, hinter deren Rücken er sich verschanzen kann. Jetzt zitiert er die Alten oder Boileau, ein andermal Pope, dann Gottsched usf. Sinn für literarische Toleranz und Furcht vor eigenem Irrtum ließen ihn danach streben, an jedem Autor das Gute zu entdecken, ohne daß er irgend einmal einen derselben rundweg abgelehnt hätte.

Für uns erwächst daraus die Notwendigkeit, auf die Kunsttheorien derer einzugehen, durch die Gellert beeinflußt oder doch gezwungen wurde, sich mit ihnen auseinanderzusetzen. Bei der offenen Geisteshaltung, wie sie Gellert eignet, ist es allerdings schwer, in allen Fällen genau anzugeben, welches die Ansicht der Autoren und welches seine eigene originelle Ansicht ist.

Boileau ging in seiner Weltanschauung von dem Begriffe der Vernunft aus. Wahrheit und Vernunft sind bei ihm identisch. Weiter setzt er den Begriff der Vernunft mit dem Begriff der Natur in eines. So sind die Kriterien des Wahren auch zugleich die Kriterien der Natur [49]).

Die Forderung der klassizistischen Ästhetik nach Natürlichkeit sind damit nicht Forderungen nach Realismus, sondern nach K l a r h e i t und V e r n ü n f t i g k e i t. Deutlichkeit wird zum höchsten Prinzip des Schönen erklärt. Dadurch ist die Einheit des rationalistischen, klassizistischen Weltbildes gewahrt. V e r n u n f t, N a t u r und W a h r h e i t lassen sich auf ein Grundprinzip, das klassizistische, zurückführen.

Boileau hatte die D e u t l i c h k e i t allein zum höchsten Prinzip des Schönen erhoben, fand aber nicht allzulange überzeugte Anhänger. Bouhours, Fontenelle und la Motte erweitern schon dieses Prinzip. Nicht mehr das Deutliche allein, sondern auch das U n d e u t l i c h e, bloß A n g e d e u t e t e, soll ästhetisch wirken. Die drei Grundprinzipien: die R a i s o n, die N a c h a h m u n g der Natur und das W a h r e und D e u t l i c h e als Kriterium des ästhetisch Wertvollen werden angezweifelt, angefochten und schließlich ihrer Geltung beraubt [50]).

---

[49]) Friedr. A. Geißler: Die Theorien Boileaus, S. 10 ff.
[50]) S. v. Lempicki: a. a. O. S. 224.

Unsere nächste Aufgabe besteht nun darin, diesen Prozeß der Umwandlung der Sprachtheorie und Ästhetik des Klassizismus mit besonderer Berücksichtigung der Ansichten Gellerts aufzuzeigen.

Wenn die Vernunft in der Geschichte wirken soll, bedarf sie eines Mittels, der S p r a c h e. Beide sind nach der klassizistischen Ästhetik identisch, denn in der Sprache gestaltet sich die Vernunft. Somit unterliegt die Sprache denselben Gesetzen und Kriterien wie die Vernunft, da ja Wahrheit und Vernunft, und Vernunft und Sprache eines sind. Daraus resultiert unbedingt die Forderung eines unpersönlichen, abstrakten Stils, der das Individuelle, Singuläre und Malerische ausschaltet, und die Forderung einer unveränderlichen, jenseits der Entwicklung stehenden idealen Sprache. Die Farbenarmut in den verschiedenen Klassizismen schwankt aber je nach den soziologischen Grundlagen. So ist der deutsche Klassizismus noch farbenärmer als die Klassizismen anderer Länder; denn er fällt in Deutschland in eine Zeit, die sich durch ihren bürgerlichen Grundzug grundlegend von allen fremden Klassizismen unterscheidet [51]).

Hagedorn betonte strenger als viele seiner Zeitgenossen wie nötig und für ein vollkommenes Kunstwerk unentbehrlich die vernünftige Sprachreinigung sei [52]). Von Hagedorn lernte Gellert gerade Geschmack und Korrektheit im poetischen Ausdruck. „Das Beabsichtigte, streng Logische, Schwerfällige, was bei dem Hamburger stört, löst sich aber in Gellerts Darstellung in scheinbar unbewußte Natürlichkeit auf“ [53]).

Die klassizistische Sprachtheorie stellte die Forderung grammatischer Vollkommenheit auf. Diese setzt die Idee einer vernünftigen Sprache mit ewigen, unwandelbaren Gesetzen voraus, eine Sprache, die aus eigener Machtvollkommenheit lebend, nur eingeht in die Zufälligkeiten der irdischen Sprachen, um Leib zu werden. Diese Zufälligkeiten sind, wie alles Akzidentelle in der klassizistischen Ästhetik, sekundär und ohne Wesen, das nur der e w i g e n S p r a c h e zukommt. Dieses Wesen aber läßt sich nicht aussprechen, denn jedem gegebenen Attribut haftet ja die Zufälligkeit des historischen Blickpunktes an, höchstens negativ umschreiben. So kommt es, daß sich in den Poetiken der Zeit fast nur Verbote finden [54]).

---

[51]) O. Walzel: Handb. d. Lit. Wiss., S. 15.
[52]) K. Epting: a. a. O. S 15
[53]) W Eigenbrodt: a. a. O. S. 127.
[54]) Anm.: Die innere Verwandtschaft der Stile von Gellert und Hagedorn und die Ähnlichkeit der stilgeschichtlichen Situation machen eine Wiederholung mancher schon von Epting ausgesprochenen Gedanken notwendig.

Gellert hielt nicht mehr so streng an den Verboten fest wie Hagedorn. Dieser erstrebte die Erfüllung der Möglichkeit einer allgemeinen und über dem Zufall von Ort und Zeit stehenden dichterischen Sprache. Im folgenden wird zu zeigen sein, wie der klassizistische Stil, der das Zeitlich- und Örtlich-Bedingte als motivierende und farbengebende Kraft überwand, aus dieser idealistischen Stellung durch das empfindliche Individuum wieder verdrängt wird. Eine reine Idealsprache, die über allem Akzidentellen steht, muß ja immer „Ideal" bleiben und wird immer wieder gerade vom Akzidentellen, dem Gegenpol des Ideellen, zum örtlich und zeitlich bedingten Blickpunkt, zur Erde herabgezogen, um wieder neues Blut zu empfangen.

Eine Hauptforderung des klassizistischen Stiles war die Forderung der Dialektfreiheit. C. F. Weichmann, der Anwalt der Hamburger und Herausgeber der „Poesie der Niedersachen" (1725), der den barocken Stil noch gleichberechtigt neben den klassizistischen stellt, dichtet mit anderen niedersächsischen Beiträgern, mit Brockes und Richey, gerne Gelegenheitsgedichte im heimischen Dialekt [55]). In Sachen der Sprachregelung nehmen sie alle einen toleranten Standpunkt ein. Der Dialektforscher Richey wollte die deutsche Sprache aus den Dialekten bereichern. Bei den Hamburgern bestand aber trotzdem ein sehr starkes Streben nach einer reinen deutschen Sprache. Brockes machte sich in einer längeren Abhandlung „Beurteilung einiger Reimendungen, welche von etlichen Mund-Ahrten in Teutschland, absonderlich in Ober- und Niedersachsen, verschiedentlich gebraucht werden" [56]) Gedanken über den Unterschied des hamburgischen Dialekts und des Meißnerischen Deutsch und die Möglichkeit ihrer Vereinigung. Bei Gellert finden sich in seinen Fabeln ebenfalls manche Provinzialismen [57]), auch läßt er mit andern Leipziger Lustspieldichtern in den Lustspielen gerne die Meißnische Mundart anklingen [58]).

Die Vermeidung von Vulgarismen und solcher Wörter, die durch ihre Bedeutung an zu spezielle Gegenstände gebunden sind, ist eine zweite Forderung des Klassizismus. Gellert wird auch hier nicht als strenger und entschiedener Stilistiker befunden. Gellerts stellenweise lässiger Fabelstil ließ manche Wörter aus der Umgangssprache stehen [59]). Er meint zwar in den Beurteilungen einiger Fabeln aus den Belustigungen: „Man sagt auf ‚hunderttausend' oder ‚tausenderley' Art im gemeinen Leben; und wenn dieses richtig ist, so ist es doch ganz prosaisch. Der Poet muß sich

[55]) Poesie der Niedersachsen I, S. 138.
[56]) Poesie der Niedersachsen I, S. 11 ff.
[57]) E. Schmidt: Anz, f. d. A. II, S. 38 ff.
[58]) E. Michael: a. a. O. S. 26.
[59]) E. Schmidt: a. a. O.

von der Prosa zu entfernen wissen, auch da, wenn er den niedrigsten Stil redet." Le stile le moins noble a pourtant sa noblesse [60]).

Diese Ansicht ist durchaus klassizistisch zu werten und trotzdem ist darin auch schon ein gewisses Streben nach Realismus zu erkennen. Der Rokokorealismus, wie er etwa um die Mitte des 18. Jahrhunderts erwacht, findet seine theoretische Begründung in der Nachahmungslehre von B a t t e u x.

Die Natur wird nicht mehr mit der Vernunft in eins gesetzt, sondern man versucht diese als Zusammenfassung der sinnlichen Erscheinungen zu imitieren und zu idealisieren. Die s c h ö n e N a t u r löst sich als Gegenstand der Natur heraus [61]). Dem Subjekt fällt beim künstlerischen Schaffen damit nur die Rolle des Vermittlers zwischen der Wirklichkeit und der herausgelösten „schönen Natur", als dem ästhetischen Gegenstand, zu. Diese Auswahl aus der Wirklichkeit geschieht aber immer nach den Kriterien der V e r n u n f t und des W a h r e n. Diese „mimetische Theorie" anerkannte damit auch eine Norm. Sie steckte noch im Rationalismus. Für den Kampf gegen diese rationalistische Norm erwuchsen auf dem Boden des englischen Empirismus entscheidende Anregungen. Für Shaftesbury ist die K u n s t das Werk eines freischaffenden Künstlers, eines „maker", und nicht eines Nachahmers. Prometheus ist Symbol für dieses Schaffen: „T'is not indeed in their Nature to do otherwise" (Misc. V, 3) [62]).

Über Addison und Young wirkte diese Einsicht in Deutschland zuerst auf die Bremer Beiträger. Sie eröffneten den Kampf gegen Batteux, den „französischen Kunstrichter, den damals die deutschen Ästhetiker immer zur Hand hatten" [63]).

Batteux fand ja in Ramler, der sich eng an ihn anlehnte, und in Joh. Ad. Schlegel, dem Vater der Romantiker, vielbeachtete deutsche Bearbeiter. Was J. A. Schlegel hauptsächlich gegen Batteux auf den Plan rief, war ein methodischer Gegensatz. Der deutsche Geist war dem apriorischen, deduktiven Denken des Franzosen abgeneigt. Im Ganzen geht er aber doch recht behutsam mit der Nachahmungstheorie um, wenn Schlegel die Natur idealisieren will, berührt er sich sogar mit Batteux, wenn er aber das Sinnliche betont, weicht er sehr stark von Batteux ab, und damit bahnte sich ein tieferes Verständnis für den subjektiven Charakter der Poesie an.

In der Zueignung der zweiten Auflage seiner Übersetzung an Gellert scheint er seine Ausführungen wieder preiszugeben, wenn er Gellert fragt: „Habe ich unrecht, wenn ich der Meinung bin,

---

60) Schr. I, 315.
61) H. v. Stein: Die Entstehung der neueren Ästhetik, S. 122.
62) S. v. Lempicki: a. a. O. S. 226.
63) W. Dilthey: a. a. O. S. 45.

daß der Verfasser (Batteux) in dieser Schrift nicht das bewiesen habe, daß in der Poesie ebenso wie in den übrigen schönen Künsten die Nachahmung der Natur der einzige Grundsatz sein müsse, sondern weiter nichts, als daß er es sein könnte?" [64]).

Hören wir Gellert zur Frage der Naturnachahmung: „Das heißt die Natur ergreifen und nicht schön nachahmen" [65]). „Wir wollen nicht die alltägliche Natur, sondern die verschönerte sehen" (Schr. V, 170).

„Allein die Natur ist unerschöpflich an Reichtümern, unendlich an Gegenständen, und diese drücken sich auf tausendfache Art in unsern Geistern ab. Wir müssen es also nicht genug seyn lassen, nur die Alten nachzuahmen. Die Natur war ihre Lehrmeisterin und so soll sie auch die unsrige seyn." (Schr. V, 278.)

Nebenbei sei bemerkt, daß diese Gegenüberstellung von Natur und Alten zeigt, wie Gellert über die klassische Autorität dachte. Joh. Andr. Cramer faßt 1761 im 3. Bande seines „Nordischen Aufsehers" die für die neue Kunstanschauung so wichtigen Gedanken von David Youngs Abhandlung von den Originalwerken zusammen. Man überwand endlich das Gespenst der klassischen Autorität, das noch Gottsched nicht anzutasten gewagt hatte. Originalwerke stehen über Nachahmungen; würde man weniger Respekt vor den berühmten Beispielen haben, so hätte man mehr Originalwerke [66]). Gellert ist auch in dieser Frage nicht mehr Parteigänger Gottscheds. Für Gellert soll die Natur Lehrmeisterin sein; wenn auch nur mehr gefühlsmäßig, so bemüht er sich doch, originell zu sein.

Über die Idealisierung der Natur hören wir weiter: „Dadurch, daß man dem Gesichte die Flecken entzieht, wird die Miene noch nicht einnehmend." (Schr. I, 255).

Oder heißt es in der Fabel: „Die beiden Mädchen" (Schr. I, 119):

„Und wenn man auf den heitern Wangen
Gleich kleine Sommerflecken fand:
Ward ihrem Reiz doch nichts entwandt;
Und selbst ihr Reiz schien, solche zu verlangen."

Bei der Gegenüberstellung de la Motte's und La Fontaine's fragt Gellert (Schr. V, 171): „Warum sind seine (de la Motte's) Fabeln so wenig anziehend? Weil uns die Regel das Dialogische, das Anmutige, das Naive, das Feine nicht geben kann. Weil la Fontaine Natur, und de la Motte nur Kunst ist."

---

[64]) M. Schenker: Charles Batteux und seine Nachahmungslehre in Deutschland, S. 109 ff.

[65]) Vgl. H. Handwerck: Studien über Gellerts Fabelstil, S. 33.

[66]) K. Viëtor: Geschichte der deutschen Ode, S. 99.

K. May fand bei der Analyse der ersten Fabel, daß wenn die Rede auf Kunst kommt, keine Spur von einer Theorie der Nachahmung der Natur im gegenständlichen Sinn zu finden ist. Die Bedeutung dieser „Natur" geht nicht mehr nach außen, sondern nach innen. Gellert sucht also wie Schlegel die Natur wohl noch zu idealisieren, aber doch auch schon zu versinnlichen. Damit wurde die objektivistische Ästhetik des Rationalismus durchbrochen. Der Akzent legt sich von der klassizistischen und nachklassizistischen Idealisierung und Zeichnung mehr und mehr auf das Farbige, Inhaltliche, Anmutige und Naive.

Die Forderung der Auswahl und der Verschönerung der Natur konnte sich jederzeit in der dichterischen Praxis zu der Nachahmung jeder Natur lockern und zu einem Realismus führen. Hagedorn versagte sich diesem, doch für Gellert hatte das Akzidentelle wieder einen tieferen Sinn bekommen. Hagedorn erstrebt eine klassizistische Verengung der dichterischen Sprache, Gellert aber sucht schon realistischere Ausdrücke. Und doch „bleibt auch seine Sprache bei aller Realistik rational, denn sie ist immer noch durch die Verstandesleitung der Sinne gewonnen, selbst da wo Beobachtung mitgeteilt wird. Die Anschauung quillt noch nicht aus den Tiefen des Gemüts wie bei Goethe, sondern bleibt eine äußerliche optische" [67]).

Eine weitere Forderung war für den klassizistischen Stil die Vermeidung älterer, aus der Übung gekommener Wörter und Fremdwörter. Schon der vorbarocke Klassizismus kämpfte gegen den Fremdwortüberschwang des Kanzleistiles. Am Ende des 17. Jahrhunderts erklärte dann Weise die Fremdwörter „in gebührender Moderation für berechtigte Galanterie". Der nachbarocke Klassizismus des 18. Jahrhunderts forderte durch Gottsched (Redekunst S. 236 f., Dichtkunst S. 191 f.) und Hagedorn (W. V, S. 94) ihre Beseitigung. Beide hielten sich aber von den puristischen Bestrebungen der „Fruchtbringenden Gesellschaft" des 17. Jahrhunderts fern [68]). Gellert nahm in seiner dichterischen Praxis ebenfalls einen vermittelnden Standpunkt ein.

Das konstitutive Element für den klassizistischen Stil bringt die Forderung nach Vermeidung aller Wortumschreibungen und Wortspielereien. Pleonasmus, Metapher und verwandte Figuren werden abgelehnt. Alle fortschrittlich gesinnten Geister, die stilistisch neue Wege suchten, gleichgültig ob die Richtung später auseinanderführen konnte, waren sich in dieser Forderung einig; denn sie stellt den weltenweiten Gegensatz zu dem barocken Stil in allen seinen Formen dar, der ja weit in das 18. Jahrhundert hinein seine Verehrer fand.

67) E. Ermatinger: Zeit und Persönlichkeitsstil, S. 615 ff.
68) W. Eiermann: Gellerts Briefstil, S. 24.

Der Ausdruck des neuen klassizistischen Stils soll klar, einfach und allgemeingültig sein. Für immer konnte aber die Metapher nicht aus dem Stil verbannt werden. So finden wir bald in Frankreich eine Minderung der Sprachgesetze Boileau's durch Bouhours. In seiner „Manière de bien penser" gestattete er die Metapher. Das W a h r e genügt ihm als solches nicht, es muß etwas U n g e w o h n t e s hinzutreten, damit ein Eindruck entstehe. Dieser wird erst kostbar, wenn ein Schimmer von Falschheit, wie er die Metapher umspielt, hinzutritt [69]). Bouhours kam zur Erkenntnis, daß jeder Gedanke sich nur in Bildern, die die Idee umschreiben, ausdrücken lasse.

In den „Beurteilungen" sagt Gellert: „Es mag also diese Beschreibung, einzeln betrachtet, noch so gut sein, so ist sie es hier doch deswegen nicht, weil sie nicht das Bedürfnis des Stücks, sondern des Poeten ist, der seine Geschicklichkeit im Beschreiben ohne Ruf hat wollen sehen lassen; das heißt Quintilian lasciviam ingenii, wenn er den Ovid von dieser Seite her tadelt. Was ü b e r f l ü s s i g ist, ist a l l e m a l v e r w e r f l i c h, wenn es auch noch so schön wäre; und diese Beschreibung ist unstreitig überflüssig und lang, . . . Recideret omne quod ultra perfectum traheretur . . . . sagt Horaz vom Lucil, wenn er wieder aufstehen und seine Gedichte verbessern sollte." Dazu zitiert er in einer Fußnote Boileau:

Tout ce qu'on dit de trop est fade te rebutant
l'esprit rassassié le réjette a l'instant [70]).

Weiter unten führt er über eine Stelle in der Fabel: „Der Schäfer und die Sirene" folgendes aus: „Zwo blauer Augen Blick und Zug, die schmachtend voller Wollust brannten, sich nach dem Angriff zaghaft wandten, als hätten sie nicht Muth genug". Was ist der Zug der Augen? Soll es das Anziehen heißen, so ist es erbärmlich gesagt. Und wie kann das Anziehen der Augen die Brust durchdringen? Ich mag wohl nicht viel dabey gedacht haben; sonst würde mehr Klarheit in dem Ausdruck sein.

Ce que l'on conçoit bien, s'énonce clairement,
Et les mots, pour le dire, arrivent aisément.

„Erst sind die Augen Flammen, nun werden sie sogleich Streiter." Gellert wendet sich damit gegen die Bildervermengung, die ja in der Lyrik sehr wirksam sein kann, für seine Zeit aber mit Dunkelheit identisch war. Deutlichkeit und Kürze sind Gellert die Haupttugenden der Erzählung. Diese beiden Regeln zu vereinigen ist die Kunst im Erzählen. Er sagt: „Wo ist wiederum das Natürliche und Leichte, das in der Kunst zu erzählen so gefällt, das die Seele der Erzählung, das die Nachahmung des Schönen, Dialogi-

[69]) H. v. Stein: a. a. O. S. 88.
[70]) Schr. I, 327.

schen ist? Wo ist die K ü r z e, die sich mit der D e u t l i c h k e i t V o l l s t ä n d i g k e i t und L e b h a f t i g k e i t verträgt?“ [71]). Klarheit und Deutlichkeit ist die Hauptregel des Klassizismus, sie wird hier von Gellert überall anerkannt; daneben verlangt er aber auch das M u n t e r e, L e b h a f t e, N a t ü r l i c h e, setzen wir noch das A n m u t i g e hinzu, dann wird deutlich, daß hier in der Erzählung, in der Fabel die klassizistische Strenge sich auflockerte und hinüberführen mußte zu den leichteren, anmutigen poetischen Novellen eines Wieland.

In einer fünften Forderung der Vermeidung des Oxymorons, der contradictio in adjecto, stimmt Gellert mit dem Klassizismus überein. An einer Stelle sagt er: „Die verhaßte Freundin ist langweilig ... Das Oxymoron, die verhaßte Freundin, ist also hier ein Spielwerk“ [72]). Zur komischen Verwendung war das Oxymoron zugelassen, aber sonst fand es keinen Platz, denn das Vernünftige, das in der Dichtung erscheint, kennt keinen Widerspruch in sich.

Eine letzte Forderung des Klassizismus kann man in der Vermeidung aller Onomatopoetica finden. Eine Dichtung, die nur auf den gedanklich-vernünftigen Gehalt sieht, hat keinen Platz für Schallwörter, die nur der Niederschlag eines sinnlichen Ereignisses sind.

Die von der klassizistischen Sprachtheorie aufgestellten Forderungen zeigen eine Verengung der deutschen Sprache in Wortschatz und Tropik. In Gellert haben wir einen Autor vor uns, der die Fesseln der Vernünftigkeit in manchen Punkten durchbrach und für seinen Teil dazu beitrug, der dichterischen Sprache zu neuem Erlebnis zu verhelfen, das dann in Klopstock so fruchtbar werden sollte und die Kraft weiterer Entwicklung in sich trug.

Zur weiteren Durchsichtigmachung und Klarlegung unseres Problems versuchen wir, die von Gellert erstrebte Stilart näher zu definieren. Definieren heißt aber: das Objekt von seiner Grenze her sehen, erst von diesem Orte aus läßt sich eine volle Ganzheitserkenntnis gewinnen, während es innerhalb dieser Grenze wohl Intuition, eine unmittelbare atheoretische Form des Wissens, eine dem tätig Handelnden offenbare Kenntnis im Sinne eines Innewerdens oder eines praktischen „Rechnens-mit“ geben kann, nie aber eine spezifische Erkenntnis. An einer Grenze standen wir schon, indem wir von der klassizistischen Sprachtheorie her Gellerts Stil betrachteten.

Die Fülle der ästhetischen und stilistischen Erscheinungen auf eine begrenzte Anzahl Typen zurückzuführen, um ihr Wesen deutlicher sehen zu lassen, ist in fast allen Ästhetiken alter und neuer

[71]) Schr. I, 346.
[72]) Schr. I, 316.

Zeit angewandt worden [73]), von der Antike, Schiller, Schlegel, Schelling, Hegel, Dilthey, Heinr. Wölfflin, Fritz Strich u. a. In den beiden letzten Jahrzehnten ist die Erkenntnis durchgedrungen, daß ästhetische Begriffe sich immer in gegensätzlichen Paaren anbieten. (W. Schneider.) „Es gibt keine Ästhetik, die einen Grundbegriff, welchen auch immer, aufstellen könnte, zu dem nicht sofort und notwendigerweise der polare Gegenbegriff gebildet werden kann und muß" [74]).

Unserer Zeit mit ihrem synthetischen Zug in allen Wissenschaftszweigen erscheint der Typus als Werkzeug der modernen Geisteswissenschaft besonders fruchtbar, doch es ist keine Erfindung unserer Tage, sondern schon der Antike, die für das ästhetische Gebiet drei Stilcharaktere (genera dicendi) schuf: den erhabenen, schönen und den niedrigen Stil. Obwohl oft nur ein totes Schema, haben diese genera dicendi produktive Kraft erwiesen, wenn sie zur Erfassung ästhetischer Erscheinungen benutzt wurden. Das Barock stützte sich auf die Lehre vom Erhabenen des Pseudolongin und die Aufklärung in ihrer großen Wendung gegen das Barock verstand sich selbst als die Neuentdeckung der Wahrheit des genus humile gegenüber dem *μετεωρολογεῖν* des Barock und seinem erhabenen Schwulst. Durch die Typisierung wollen wir einer Verwischung und Vermischung der Eigenheiten, Besonderheiten und des Einmaligen der zeitlich und persönlich festgelegten Stilarten in keiner Weise das Wort reden. Genus humile und klassizistischer Stil sollen nicht deckungsgleich gemacht werden. Doch glauben wir in das Wesen, in die Möglichkeiten und Grenzen derselben einen tiefen Einblick zu bekommen, wenn sich aufzeigen läßt, wie genus humile, klassizistischer Stil und in unseren Tagen die „neue Sachlichkeit" mit denselben Kategorien arbeiteten.

Cicero beginnt die Beschreibung der Stilcharaktere in seinem Orator (Kap. 6 § 20 ff. mit dem Satze: „Tria sunt omnino genera dicendi..." Zuerst schildert er das genus sublime: „Grandiloqui fuerunt cum ampla et sententiarum gravitate et majestate verborum... Vehementes varii copiosi graves, ad permovendos et convertendos animos instructi et parati."

Das gerade Gegenteil ist der Redner des genus humile: „Summissus est et humilis". Die Hauptwesenszüge dieser Stilart sind: Sachlichkeit, scheinbare Kunstlosigkeit des Alltäglichen, die jede Stilisierung und Verschönerung vermeidet und doch auf höchster Kunst beruht; dem Redner dieser Gattung sei es mehr um die Sache als um Worte zu tun.

---

[73]) Anm.: Die folgenden Ausführungen über die genera dicendi entnehmen wir teilweise Heinz Weniger: Die drei Stilcharaktere der Antike in ihrer geistesgeschichtlichen Bedeutung.

[74]) Fritz Strich: Deutsche Klassik und Romantik.

Schließlich folgt die Schilderung des schönen Stils (Kap. 26, 27): „Uberius est aliud aliquantoque robustius quam hoc humile, de quo dictum est, summissius autem quam illud, (de quo iam dicetur) amplissimum ... hoc in genere nervorum vel minimum, suavitatis autem est vel plurimum ... est enim plenius quam hoc ennucleatum quam autem illud ornatum copiosumque summissius etc. Bei der Schilderung dieses mittleren genus kann man an die Harmonie des Goethe'schen Stiles denken.

Cicero fordert als Ideal des besten Redners die Beherrschung aller drei genera und verbaut sich so die Möglichkeit, diese Typen auf die Geschichte anzuwenden. Hier führt Quintilian weiter. Er wendet diese Stilarten praktisch an und vertieft so die Begriffe nach der ästhetischen Inhaltlichkeit hin.

Erhabenheit (majestas bzw. pondus), Schönheit (diligentia bzw. decor) und Wahrheit (veritas bzw. similutudo) werden als Typisches dieser verschiedenen Künstler angesehen. Das ganze Mittelalter hindurch hat dann die Geisteswissenschaft diese drei Stilcharaktere mit Erfolg auf die verschiedensten Gebiete: die Theologie, Sprache, Pädagogik, bildende Kunst und auf die Musik angewandt. Ein Prinzip ist ja nur dann ästhetisch, wenn es nicht nur auf e i n e Kunstart anwendbar ist.

Daß wir in der Geschichte der drei Stilcharaktere bis auf Cicero und Quintilian zurückgingen, rechtfertigt sich einmal dadurch, daß Gellert sich immer und immer wieder die Regeln Ciceros und Quintilians für sein Schaffen heranzieht, und daß auch er — wie seine Rede: „Wieweit sich der Nutzen der Regeln in der Beredsamkeit und Poesie erstrecke" zeigt — noch weithin gemeinsame Regeln für Rhetorik und Poetik aufstellt. Er sagt da: „Unsre Regeln oder die Kenntnis der Poesie wird Ihnen einen gewissen Nutzen in der Beredsamkeit zuwegebringen. Die Verwandtschaft beider Künste ist nur gar zu groß" [75]). Zum anderen wollen wir dadurch, daß wir uns auf einen höheren Beobachtungsstandpunkt stellen, uns befähigen, Gellerts Stil besser in seinem Wesen und in seinen Grenzen zu erkennen.

Diese Lehre von den drei Stilcharakteren wurde als Waffe im Kampf um den Zeitstil des 18. Jahrhunderts benützt. Wie wir oben schon an verschiedenen Stellen nachweisen konnten, machte der Klassizismus geschlossen Front gegen das bis zum Schwulst entartete Pathos des 17. Jahrhunderts. Das geschieht mit einer leidenschaftlichen Hinwendung zu dem genus humile. Die Grundbegriffe und Schlagworte, mit denen gekämpft wird, lassen mit aller Deutlichkeit das Mitwirken der alten Theorie erkennen.

„Schon in dem Grundprinzip dieser neuen Epoche, nämlich in

[75]) Schr. X, 91.

dem Aufklärerischen, zunächst Kritischen, lag ja, wenn nicht das gleiche, so doch mindestens ein dem Wesen des humile genus dicendi verwandtes Prinzip. Ja vielleicht ist diese Stilform schon in Griechenland die eigenste Entdeckung der Aufklärung gewesen, die aus ihrer ethischen Haltung, ihrer Richtung auf Wahrheit, Realität und Sachlichkeit hervorging, vielleicht war sie sogar noch ursprünglicher die ganz persönliche Entdeckung eines so singulären Menschen wie Sokrates“ [76]).

In Deutschland sind es vor allen Dingen Gottsched und seine Richtung, die gegen den Schwulst polemisieren. Sachlichkeit, Natürlichkeit, Einfachheit, Schlichtheit und Geschmack sind die ästhetischen Werte. Darum verlangt die Gottschedsche Richtung, daß die Einbildungskraft durch die Beurteilungskraft gezähmt werde, wenn anders keine hochtrabenden Reden erzeugt werden sollen. In Frankreich wie bei den Gottschedianern galt es nun als ein Lob für den Dichter, wenn seine Verse wie Prosa klangen.

Der Gegenschlag ließ nicht lange auf sich warten. Mit Bodmers „Critischer Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen“ (Zürich 1749) und ihrer Neubewertung Miltons hebt der neue große Auftrieb zu erhabener Kunst in der Theorie an, der dann in Klopstock und den Dichtern des Sturmes und Dranges seine praktische Erfüllung fand. Alle Merkmale des erhabenen Stiles werden in dieser Schrift gegen das humile genus ausgespielt. Die Einbildungskraft emanzipiert sich von der Beurteilungskraft bis zur Fessellosigkeit und dann wird der klassische, schöne Stil in der Ferne sichtbar. Der klassisch-schöne Stil trat in den Zenit der Kunstentwicklung, und so wurden die beiden andern Stilarten zu Vorstufen herabgewürdigt.

Gellerts Stil arbeitet weitgehend mit den Stilkategorien des humile genus. Er faßt die Grundbedingungen eines guten Stils in die Verse zusammen:

„Freund, merke dir mein Wort, der Dichtkunst ganze Kraft
Bestehet in Natur, Geschmack und Wissenschaft“ [77]).

Über den guten Geschmack in Briefen schreibt er: „Der Hauptbegriff von dem Natürlichen ist, daß sich die Vorstellungen genau zur Sache und die Worte genau zu den Vorstellungen schicken müssen. Man muß das Natürliche nicht bloß in Worten, sondern in dem Zusammenhange der Gedanken untereinander suchen“ [78]).

Sonst meint er: „Die Kunst, mit Popen zu reden, ist die Natur in eine Methode gebracht:

[76]) Heinz Weniger: a. a. O. S. 34.
[77]) Belustigungen IV, 461, V 298.
[78]) Schr. IV, 25.

„Those rules of old discover'd, not devis'd
Are nature still, but nature methodiz'd"[79]).

Damit öffnet sich für uns ein tiefer Blick in das Wesen und in die Grenzen dieses Stiles. Auf diese Weise charakterisieren wir aber Gellerts Stil mehr als Zeitstil, wie er von unzähligen Autoren ebenfalls gefordert wurde, jedoch nicht als Persönlichkeitsstil. Um zu einem Begriffe von Gellerts Persönlichkeitsstil zu gelangen, müssen wir weiter auf seine ästhetischen Forderungen eingehen, die über den klassizistischen Stil, das genus humile hinausführen und dieses schließlich zerstören helfen. Das Eigentümliche des Gellertschen Stiles wird ja nur sichtbar als Modifikation der allgemeinen Stilmerkmale.

Geht es dem humile genus mehr um die Sache als um Worte, dann ist es für uns verständlich, wenn die klassizistische Sprachauffassung das Wort nur als Ausdruck einer vernünftigen Idee, das „gesellschaftliche", aber nicht das dichterische Wort, als „Leib" erkennt, das aus eigener sinnlicher Autonomie besteht[80]). Diese Auffassung nimmt dem Wort jede Selbständigkeit im syntaktischen und metrischen Gefüge und ordnet es der Sinn- und Melodieeinheit unter. Nur der gedankliche Zusammenhang ist wesentlich und beabsichtigt. Er unterwirft sich das einzelne Wort, verhindert, daß es nicht selbst taktische Einheit wird und entkleidet es seiner Farbe, seinem Ton und seiner Wucht. Die Sinneinheit verlangt die „glatte Fügung". Als darum das Stilgefühl bei Gellert feiner ausgebildet war, unterzog er die meisten Fabeln aus den Belustigungen einer sorgfältigen Umarbeitung. Auch bei den geistlichen Liedern benützte er emsig die Feile[81]): „Genug, daß ich die Pflichten der Ausbesserung bei diesen Gesängen ebenso wenig vergessen habe, als bei meinen übrigen Gedichten." Die Regel Boileaus:

„Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage
Polissez-le sans cesse, et le repolissez!"[82])

die er andern aufs wärmste empfiehlt, hat er selbst am gewissenhaftesten befolgt.

Gellert schwört aber schon nicht mehr so unbedingt auf diese Auffassung, wenn er in der „Vorrede zu seinen geistlichen Reden und Liedern" sagt: „Da die geistlichen Gesänge nicht wie die andern Arten der Poesie das Vergnügen zu ihrer Hauptabsicht haben: so soll man für den Wohlklang weniger besorgt sein, als für das Nachdrückliche und Kräftige. Das Ohr leide bei einer kleinen Härte, bei einem abgerissenen e, bei einem nicht ganz

[79]) Schr. V, 161.
[80]) Fr. Sieburg: Die Grade der lyrischen Formung, S. 10.
[81]) Schr. II, 61.
[82]) Vgl. H. Handwerck: S. 8.

reinen Reime; wenn nur das Herz dabei gewinnt. Ein kleiner Fehler, ohne den eine größere Schönheit nicht wohl erreicht werden kann, hört auf an demselbigen Orte ein Fehler zu seyn. Dadurch will ich aber weder meinen Freiheiten eine Schutzrede halten, noch junge Dichter in der Nachlässigkeit des Wohlklanges und Versbaues bestärken“ [83]). An anderer Stelle sagt er: „Ich muß bei dieser Gelegenheit erinnern, daß es eine Schreibart gibt, die nicht gefällt, weil sie, wenn ich also sagen darf, zu natürlich ist. Sie hat wie das Wasser gar keinen Geschmack. Ich meine die Schreibart, die zwar aus sehr leichten, aber auch sehr leeren Worten und Gedanken besteht“ [84]).

Die rationalistische Sprachauffassung verlangt also völlige innere Bedeutungslosigkeit des einzelnen Wortes, schlichte, der Umgangssprache entnommene syntaktische Verknüpfungen und unauffällige Wortwahl. Gellerts Fabelstil selbst ist sehr arm an Konjunktionen: außer „und“ erscheinen nur „doch“ und „denn“ häufig, selten schon „weil“, „aber“, „wie“, „wenn“ und „als“ [85]).

Diese Konjunktionen weisen auf einen primitiv-logischen Ablauf der Gedanken hin. Durch diese unauffällige Wortwahl entsteht ein musikalischer, sprachlicher Rhythmus, der in der Schule des Klassizismus und Rokoko die Sprache gelenkig und biegsam macht und ihr die letzte Steifheit und didaktische Schwerfälligkeit nimmt. Die handwerkliche Vorarbeit für die weiterführende Sprachgestaltung der Klassik der zweiten Jahrhunderthälfte war eingeleitet.

Die drei Bollwerke der klassizistischen Ästhetik: Vernunft, Nachahmung der Natur und das Wahre als Kriterium alles Schönen kamen auch durch Gellerts Wirken ins Wanken. Er anerkannte ja nicht mehr, wie wir oben ausführten, die Vernunft als einzige Erkenntnisquelle und suchte mit den andern Bremer Beiträgern, mit Joh. El. Schlegel und dessen Bruder Joh. Adolf, in Fragen der Naturnachahmung neue Wege, die zu einem subjektiven Charakter der Poesie führten. Wenn aber Gellert in einer Fabelmoral sagt, die Dichtung habe die große Aufgabe: „dem, der nicht viel Verstand besitzt, die Wahrheit durch ein Bild zu sagen“ [86]), kann man mit K. May der Meinung sein [87]), daß die Dichtung nur soviel Wert sei wie ihr gedanklicher Extrakt, und daß die Autonomie der Dichtung aufgegeben sei, während der Dichter als „Genie“ den Gesetzen der Kunst und der Objektivität der Natur gegenüber eine gewisse Freiheit habe, was einen

[83]) Schr. II, 91.
[84]) Schr. IV, 12.
[85]) E. Schmidt: a. a. O. S. 62 ff.
[86]) Schr. I, 70, „Die Biene und die Henne“.
[87]) Vgl. K. May: a. a. O.: Wesen der Dichtung.

radikalen Widerspruch und Bruch im inneren Zusammenhang darstelle.

Wir können diesem Urteil nicht ohne weiteres beipflichten, denn um der Dichtung eine vollständig neue Aufgabe zuzuweisen, dazu bedarf es zu allen Zeiten einer Wandlung der Weltanschauung; in diesem Kampf um die Weltanschauung stand aber Gellert mitten drin und er mußte erst neu und anders empfinden lernen, ehe er zu einer neuen Aufgabenstellung gelangen konnte. Mit unsern Augen betrachtet, erscheint das Ziel von Gellerts Dichtung erschreckend plattrationalistisch und popularphilosophisch in weitestem Maße. Blicken wir aber mit Gellerts Augen vorwärts und besinnen wir uns, wie er zu dieser „Moral" am Ende seiner Fabel kommt, dann erkennen wir, daß die Dichtung der Vergangenheit unnütz, eitle Gelegenheitsreimerei, pedantisches Skribententum und wertlose Hofpoesie war, für welche das aufkommende Bürgertum kein Verständnis mehr haben konnte. Dieser unnützen und oft wertlosen Poesie gegenüber soll die Dichtkunst nun Künderin der Wahrheit für alle Menschen und auch für die geistig weniger geförderten werden. Im Keime steckt hier eine Ahnung von einer kommenden hohen Aufgabe der Dichtkunst.

Die zivilisatorische Auffassung der ästhetischen Aufgabe teilt Gellert mit dem ganzen englischen Klassizismus. Auch wo Gellert sich in die höheren Dichtarten des Lustspiels und Romans wagte, betrachtete er nur als deren Gehalt und Triebkraft die moralische Absichtlichkeit, die dazu oft in einer lässigen Art vorgetragen wurde, kein bindendes Sittengesetz und fast noch keinen Pflichtbegriff kannte. Diese ethisch-pädagogische Richtung seiner Dichtung kam aber dem Zeitbewußtsein derart entgegen, daß das ganze Deutschland Gellert zujubelte, wie es fast noch keinem Dichter vor und nach ihm zugejubelt hat. Gellert wurde kein großer, aber einer der erfolgreichsten Dichter Deutschlands und zog sich dadurch den Neid manches Großen zu.

Nach unserer Ansicht ist dieses Problem von Gellerts dichterischer Zielstellung nur zu lösen, wenn wir für Gellert die alte Pilatusfrage stellen: Was ist Wahrheit? Welche Wahrheit wollte er durch seine Dichtung offenbaren und verkünden?

Wenn wir uns daran erinnern, daß Gellert die Vernunft nicht mehr als einzige Erkenntnisquelle gelten ließ, und „den Nutzen der schönen Wissenschaften nicht mehr auf die Studierstube eingeschränkt wissen will, sondern wünscht, daß er hinaus in die Welt, in die Gesellschaften, in die Geschäfte des Lebens folge", und wenn er behauptet: „Es ist wahr, der Name eines großen Gelehrten wird nicht durch Studieren groß, nicht durch Regeln, nicht durch Kunst und nachmachen allein erworben; es wird Genie, es wird eine gewisse natürliche G r ö ß e und L e b h a f t i g k e i t der

Seele gefordert, die den Menschen zu allen großen Unternehmungen begeistern muß“ [88]), kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß Gellert überall von der Statik des Rationalismus, von seinen Dogmen und Regeln losstrebt zu einer allerdings oft nur von ferne gefühlten Dynamik einer kommenden Welt- und Lebensanschauung.

Mit diesen Anschauungen konnte Gellert unmöglich die Wahrheit als nur substantiell, als fest und starr und ohne Fähigkeit zur Funktion in mannigfacher Entfaltung ansehen. Er sucht die Wahrheit deshalb nicht in starren Regeln und Begriffen, sondern im Leben. An einer Stelle führt er folgendes aus: „Lerne in Sonderheit zeitig die gefaßten Lehren der Logik praktisch anwenden ... du wirst dereinst viele Männer finden, die ihr philosophisches System auswendig wissen, und die doch so schlechte Skribenten, Redner und Lehrer sind, als hätten sie nie Philosophie gehört ... es ist ein großer Schritt von der Regel bis zur Anwendung“ [89]). An einer andern Stelle heist es: „Aber vergiß nicht, daß man in der großen Welt mehr als die Kenntnis der Bücher verlangt, und daß du aus Mangel geographischer, historischer und ökonomischer Wissenschaften im Leben oft lächerlich und unbrauchbar werden kannst ... der Gelehrte soll kein Fremdling auf der Erde seyn“ [90]).

Die Regeln sind bei ihm nicht mehr nur Vorschriften der Vernunft allein, sondern auch der Empfindung. „Ihr wollt uns durch eure Tragödien rühren, Ihr Kenner der Regeln! Und wir fühlen gleichwohl, daß euch der schöpferische Geist gemangelt“ [91]). Gellert fühlte, daß die Wahrheit sich nicht erben und nicht kopieren, sondern nur im eigenen Erleben erringen läßt, und daß die Wahrheit von gestern morgen zur Lüge werden kann, wenn der bloß nachsprechende Geist ein anderer geworden ist. Für Gellert war die Wahrheit kein Ding mehr, sondern ein Verhältnis von Geist und Welt, von Subjekt und Objekt, die beide zusammenschlagen müssen, damit die Evidenz der Wahrheit aufleuchte. Die Wahrheit ist für ihn eine Lebensmacht und kein rationalistischer Begriff. Das sagt er uns deutlich in seiner Fabel: „Der süße Traum“. Der Irrtum war für ihn nicht mehr wie für Boileau das Prinzip des Bösen schlechthin. Er vertritt hier schon eine Ansicht, wie sie später auch vom deutschen Idealismus vertreten wurde, der Wahrweit und Irrtum zur höheren Wahrheit zusammenzufassen suchte. Der Gellertschen Seelenverfassung fehlten aber trotz allem noch fast alle Organe sowohl der Aufnahme als der Wiedergabe von

[88]) Schr. V, 79.
[89]) Schr. V, 249.
[90]) Schr. V, 253.
[91]) Schr. V, 157, 169.

dämonischer, unmittelbar der Natur oder dem Schicksal unterworfener Haltung. Der Irrationalismus dieser Bildungswelt ist immer noch durchgefiltert und das nennen wir Klassizismus, aber doch müssen wir zugeben, daß Gellert auch hier in die Zukunft führen will, wo andere Gesetze und Normen zu gelten haben.

Gellert betont immer mehr die Empfindung und das Gefühl: „Stellet euch einen Freund der schönen Wissenschaften vor, einen Mann, der die Meisterstücke der Alten und Neuern liest, und mit Empfindung liest ... der so oft sich bei einer rührenden Stelle von Zärtlichkeit und Mitleiden durchdrungen, so oft in einem erhabenen Beispiele zu großen Entschließungen begeistert fühlte“ [92]).

Gellert ist aber kein reiner Idealist oder Subjektivist, für welchen die Wahrheit nur noch in der Einbildung zu finden ist, obwohl er durch fortwährendes Reden vom eigenen Ich [93]) zu seinem Teil mithalf, den schrankenlosen Subjektivismus der siebziger Jahre heraufzuführen; für ihn hatte auch noch die Naturwirklichkeit ihre Geltung, darum können wir ihn mehr als Idealrealisten ansehen, der zwischen beiden Extremen seine Wahrheit findet.

Wollte Gellert diese Wahrheit durch ein Bild sagen, dann verstehen wir, warum er erbauliche oder rührende Alltagsvorgänge empfindungsvoll vortrug, und warum er seinen Stoff dem Leben entnahm und nicht mehr nur aus Büchern aufgriff. Nie hätte er sich mit dem Kunstprinzip l'art pour l'art befreunden können, denn seine Kunst erwuchs organisch aus seinem Leben, aus dem Leben seiner Zeit und aus seinem Volk. Aus seinen Fabeln wie aus seinen Briefen schlug den Zeitgenossen der Atem des Lebens entgegen. So arbeitete er an der Gemeinschaft und für das Volk. Alle Stände des Volkes, vom König bis herab zum Bauern, brachten ihm ihre Huldigungen dar, seinen Ruhm hinaustragend über die Reichsgrenzen in alle deutschen Sprachgebiete. Im Stillen und unbewußt wurde er so auf den Boden der gemeinsamen und geliebten Muttersprache der Wegbereiter für ein kommendes und größeres Deutschland. Nicht aus irgend einem vergeistigten Schaffenswillen, sondern aus der brennenden Liebe zu seinem Volke, aus dem pädagogischen Eros heraus sind seine Werke entstanden. Nie durfte er sich geistig einsam und unverstanden fühlen. Für seine verkündete Wahrheit fand er bei den unteren Volksschichten viel Verständnis und bei den höheren Schichten des Volkes wirkte er durch die Form, in welche er diese Wahrheit faßte. Immer und überall machte er aber seine Zeitgenossen aufnahmefähig für eine kommende größere Kunst.

[92]) Schr. V, 92.
[93]) H. Schuller: a. a. O. S. 13.

Einbildungskraft, Geschmack, Gefühl und Genie waren bei ihrer Einführung in die Ästhetik die Keime, welche zur Auflockerung und späteren Auflösung der rationalistischen Ästhetik führten, und aus welchen die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts herrschende Ansicht vom Genie sich bildete. Im Verlauf der Ästhetik der Aufklärung wuchs beständig der Geist der psychologischen Analyse, der von zwei irrationalistischen Strömungen gestärkt wurde: von der sensualistischen, ausgehend von England, und von der sentimentalen, entstehend aus dem Pietismus und dem Neuerwachen der Mystik.

Die John Locke'sche Methode, vom Philosophen auf das Problem des Erkennens angewandt, wird nun auf alle Gebiete des geistigen Lebens übertragen. Die komplexen psychischen Tatbestände werden zerlegt in die einfachen, und dann wird die Form ihrer Zusammensetzung studiert. Die Subjekt-Objekt-Beziehungen werden beschrieben, welche zwischen den einfachen Eigenschaften der ästhetischen Objekte und den ihnen zugehörigen ästhetischen Gefühlen bestehen [94]). Der Aufklärer vertieft sich aber noch nicht gern in die Naturmacht unserer Leidenschaften und verweilt selten in der Dämmerung unserer Gefühlsstimmungen. Er interpretiert in seiner Menschenkenntnis mehr aus dem Glauben an das Gute der Menschennatur und gewahrt lieber Torheiten als Sünden. Cysarz [95]) spricht deshalb von einer Anthropologie und nicht von einer Psychologie, die zuweilen nur um ihres Gegenstandes willen „psychologisch" genannt werde, sich aber durch ihr selbsterwähltes Attribut „moralisch" viel schärfer bezeichne und nur ein soziologisch-pädagogischer „behaviorism" sei, dem das Psychische als solches weder Problem noch Substanz werde und sich mehr auf überpersönlicher Ebene auslebe. Die Aufklärung grenze die einzelnen Vermögen und Seelenkräfte, die sie nur als analoga rationis betrachte, sorgfältig voneinander ab und hat in der Entwicklung von Harris und Home zu Hemsterhuis und Sulzer jedes einzelne einmal als Urfunktion und ästhetisches Grundvermögen ausgerufen [96]). Schließlich wurde aber doch in der Ästhetik der Engländer, bei Klopstock und den Schweizern, bei Lessing und Herder die Darstellung und Erregung der Leidenschaft als das letzte Ziel aller Kunst gefaßt.

Über die Einbildungskraft hören wir Gellert: „Niemand leugnet oder sollte doch leugnen, daß die schönen Wissenschaften den Verstand schärfen, die Einbildungskraft beleben und das Gedächtnis mit einer Menge von Kenntnissen bereichern ....." [97]).

---

[94]) W. Dilthey: a. a. O. S. 46.
[95]) H. Cysarz: „Von Schiller zu Nietzsche", S. 35.
[96]) H. Cysarz: Erfahrung und Idee, S. 137.
[97]) Schr. V, 78.

Gellert nennt hier wohl die Einbildungskraft, doch man gewinnt den Eindruck, daß der Verstand, das Scharfsinnvermögen, in ästhetischen Dingen durchaus noch so schwer wiegt als das Gefühlsvermögen, denn an anderer Stelle führt er aus: „Man muß als Redner und Poet Verstand und Einbildungskraft haben; eins braucht des andern Hülfe, wie Mann und Weib, sagt Pope, aber wie oft sind Verstand und Einbildungskraft gleich ihnen, miteinander im Streite,

„Wit and judg'ment often areat strife,
Tho' meant each others aid, like man and wife.
(Pope Critic V. 82)"

Wer vereinigt sie? der Geschmack, die Einsicht des Skribenten und nicht die Regeln...." [98]).

„Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungskraft" betitelt sich eine gemeinsame Arbeit Bodmers und Breitingers und auch der XIX. Diskurs preist trotz Opitzianischer Empfehlung „angemessener Worte" die Sinnlichkeit als Ausfluß eines Gefühlsvermögens. Weiter dagegen führt der Abschnitt „Von dem Wunderbaren und dem Wahrscheinlichen" in Breitingers „Kritischer Dichtkunst"; er vermittelt schon eine sichere Einsicht in den schöpferischen Vorgang, in das Erzeugende und Gestaltende.

Das Problem des Geschmackes ist für die Entstehung der neueren Ästhetik nach Alfred Bäumlers Ausführungen [99]) das am weitaus wichtigste. In seiner Einleitung sagt er: „Es ist ein unscheinbarer Begriff, dessen Auftreten den Beginn eines neuen Lebensgefühls anzeigt. Die Ästhetik der neueren Zeit läßt sich von allen früheren Versuchen ähnlicher Art aufs genaueste dadurch abtrennen, daß sie als eine Lehre vom Geschmack definiert wird." Den griechischen und mittelalterlichen Ansätzen zur Kunstwissenschaft fehle eine bestimmte Voraussetzung, die Voraussetzung eines spezifisch ästhetischen Subjekts. „Das bloße Nachdenken über das Schöne erzeugt noch keine Ästhetik. Der Geschmack kündigt das Subjekt in seiner unfaßbaren Verantwortungslosigkeit, seiner tiefen inneren Freiheit an. Vor dem Gefühl fallen alle fremden Maßstäbe zu Boden."

Von hier aus können wir leicht die Entwicklung des Geschmackbegriffes verfolgen. Nach Gellert bedarf der Mensch, um die Schönheit zu erkennen oder um Verstand und Einbildungskraft zu vereinigen, eines Organs, das ist der gute Geschmack, der Sinn für das Einfache, Klare und Verständliche. Die klassizistische Ästhetik hatte zwischen Vernunft und Geschmack nicht zu unterscheiden. Beide waren für sie identisch. Der Geschmack durfte als Organ des künstlerischen Genusses und Schaffens keine

[98]) Schr. V, 175.
[99]) A. Bäumler: Kants Kritik der Urteilskraft.

persönliche Färbung tragen. Ein persönlicher Geschmack war ein schlechter Geschmack. Der gute Geschmack bestand darin, wie alle Menschen zu empfinden. Damit war das Vermögen, die Schönheit zu erkennen, an die Fähigkeit zur kritischen Erkenntnis des Wahren gekettet. Als aber eine Unterscheidung der Erkenntnis und des ästhetischen Gefühls in seinen Anfängen unternommen war, setzte sehr rasch eine Weiterbildung des Geschmackbegriffes ein. Seine genaue Definition gehört der nachklassizistischen französischen Ästhetik, Bouhours, Lamotte, Batteux, an [100]).

Erinnern wir uns, daß für Boileau Deutlichkeit als höchstes Prinzip des Schönen galt, daß Schönes und Wahres bei ihm identisch waren, und daß durch die letztgenannten Autoren dieses Prinzip erweitert wurde. Nicht mehr das Deutliche allein sollte ästhetisch wirken, sondern das Undeutliche. Die Fähigkeit, dieses Undeutliche zu erkennen, nennt Bouhours: „délicatesse du goût" [1]). Neben die Vernunft tritt also der Geschmack und damit kommt ein Gefühlsmoment in die Ästhetik. Bouhours unterscheidet noch rationalistisch einen Geschmack im niederen Sinn: Laune, Phantasie, und einen Geschmack im höheren Sinn, der erzogen und gebildet werden kann.

Batteux vergleicht Verstand und Geschmack, wenn er sagt: „Der gute Geschmack ist in den Künsten dasselbe, was jener in den Wissenschaften. Der Verstand betrachtet die Gegenstände an sich, ohne Beziehung auf das erkennende Subjekt. Den Geschmack interessieren diese Dinge nur in ihrer Wirkung auf dieses. Der Verstand ist die Fähigkeit, das Wahre und Falsche zu „erkennen", der Geschmack das Gute und Schlechte zu „empfinden"." In dem Werk: „Traité des beaux arts"..., legte Batteux 1746 diese Gedankengänge nieder und veröffentlichte sie in einer Erweiterung noch einmal 1747 unter dem Titel: „Cours des belles lettres". Die beiden deutschen Bearbeiter Batteux' interessierten uns oben schon. Während Johann Adolf Schlegel gegen Batteux ankämpfte, lehnte sich Ramler eng an ihn an. So lesen wir in einem über Ramler an Schlegel gerichteten Briefe Gellerts vom Jahre 1758: „Was will der Mann mit seinem eigensinnigen und eingeschränkten Geschmacke Deutschland nur Gesetze geben und ganzen Scharen wahrer Poeten und Dichter widersprechen?" Schlegel antwortete unter dem 5. November: „Ramler ist ein Mann von einem sehr einseitigen Geschmacke."

Aus diesen Worten zu schließen hat in den Kreisen der Bremer Beiträger schon eine hohe Auffassung vom Dichterberufe geherrscht. Gellert läßt sich in seiner ersten Fabel darüber aus,

---

[100]) H. v. Stein: a. a. O. S. 92.
[1]) M. Schenker: a. a. O.

und verlangt, daß ein Dichter im höheren, im strengen und wahren Sinne nur singen kann und soll, so lange ihn „Natur" und „Geist" beseelen, solang sein „Witz" die Welt entzückt. Die Vorstellung, daß der Dichter nur in jungen Jahren wirklich Gutes schaffen könne, scheint unter den jungen Schöngeistern Leipzigs ziemlich allgemein gewesen zu sein, wenigstens haben sie alle zeitig das Dichten aufgegeben.

Vor Batteux hatte sich in Deutschland schon J. U. König, der alle literarischen Moden seiner Zeit mitmachte, in der „Untersuchung von dem guten Geschmack in der Dicht- und Redekunst" in seiner Ausgabe der Gedichte des Herrn von Canitz um eine Definition des Geschmacks bemüht und verkündet den neuen Lebens- und Kunststil als den Stil des vom Verstande geleiteten guten Geschmacks: „Der allgemeine gute Geschmack des Verstandes ist ein richtiger Begriff des Vollkommenen in allen Dingen." Die Ausführungen Königs bestätigen nach der Ansicht Rudolf Hildebrands, daß das Aufkommen des neuen Schlagwortes „Geschmack" mit dem Ekel vor dem Marinismus zusammenfalle. König faßt die Empfindung als ein abgekürztes Verstandesurteil und den Geschmack, der sich auf Empfindung stüzt, als eine abgekürzte Form des Verstandesurteils: Der gute Geschmack „lehrt uns durch die Empfindung, dasjenige hochschätzen, was die Vernunft unfehlbar würde gebilligt haben, wenn sie Zeit gehabt hätte, solches gemeinsam zu untersuchen, und durch Gegeneinanderhaltung der deutlichen Begriffe richtig darüber zu urteilen" [2]).

Hören wir Gellert: „Man kann ein sehr gutes Herz, auch Verstand und Wissenschaft, und doch einen übeln Geschmack besitzen. Man kann sich unnatürlich, unrichtig, abenteuerlich ausdrücken, wenn man von den heiligen Wahrheiten in der Sprache der Poesie reden will; und kann es doch sehr gut meinen" [3]). Oder: „Ist dies die rechte Schreibart (Stil), die sich für meine Materie schickt? Verschwende ich die Figuren? Wähle ich die Sprache zu wenig oder zu sehr? Bin ich lebhaft und prächtig, ohne üppig und prahlerisch zu seyn? Ist dieser Period, dieser Wohlklang, nicht zu künstlich? Ist in meiner ganzen Rede, oder in meinem Gedichte die Genauigkeit mit der Ungezwungenheit verbunden? Wer sagt mir dieses? Der Geschmack, eine richtige geschwinde Empfindung, vom Verstande gebildet. Haben wir diese Empfindung nicht, haben wir sie nicht durch Übung gestärkt, nicht durch das Lesen und die Betrachtung vortrefflicher Beispiele geschärft: so können wir bei unsern Regeln und bei unserm Genie in die größten Fehler verfallen" [4]).

[2]) E. Ermatinger: Die Deutsche Lyrik in ihrer geschichtlichen Entwicklung von Herder bis zur Gegenwart. I. Bd. Leipzig 1921, S. 3.
[3]) Schr. II, 84.
[4]) Schr. V, 173/4.

Gellert sucht immer mehr sich von den Einzelvorschriften zu befreien, um fast alles dem guten Geschmack zur Entscheidung zu überlassen, darum nennt er nicht ohne Sinn seinen Briefsteller: „Von dem guten Geschmacke in Briefen". Nicht auf die Anlernung von Detailregeln kommt es ihm an, sondern auf eine im letzten Sinne mehr gefühlsmäßig zu erfassende Läuterung des guten Geschmacks als des letzten Kriteriums des Schönen, und doch mengt sich, ohne daß wir es allemal wissen, in unsere Empfindung ein geschwindes Urteil des Verstandes, das sich auf die allgemeine Regel des Schönen und Wahren gründet.

Gellert sagt wohl, der Geschmack sei eine geschwinde Empfindung, aber diese ist noch vom Verstande gebildet und damit identifiziert er Verstand und Geschmack wie der frühere Hagedorn, der später den Geschmack von seiner Verkoppelung mit dem Verstande löst und den Begriff weitet von der kritischen Urteilsfähigkeit gegenüber dem Kunstwerk zu einer bestimmten künstlerischen Eindrucksempfängnis überhaupt [5]). Mit dieser Auffassung ging Hagedorn über die Grenzen der rationalistischen Ästhetik hinaus, was Gellert in diesem Punkte nicht ganz gelang.

Batteux, Joh. Ad. Schlegel und Gellert behielten den psychologischen Dualismus bei, an dem gerade Batteux' Ästhetik scheiterte. Das ästhetische Verhalten war noch keine reine Empfindungs- oder Gefühlsbetätigung, sondern auch noch eine Verstandesbetätigung, die für die Sachen des Schönen maßgebend sein sollte, während das Gefühl die Norm für das Gute abgeben mußte.

So finden wir auch die Schweizer Ästhetiker in der Lehre vom Geschmack noch auf dem rationalistischen Standpunkt stehend. Auch bei ihnen herrschten noch reichlich unklare psychologische Anschauungen. Weil ihre ganze Ästhetik auf die Nachahmung fundiert war, betrachteten sie die Poesie als eine redende Malerei, aber sie konnten sich den Unterschied nicht klar machen.

In der Fage des Geschmacks führen Engländer und Franzosen weiter. In der Hauptsache sind es Shaftesbury'sche Ideen, die in der Folgezeit urbar gemacht wurden. Der Geschmack bildet das Hauptproblem von Shaftesburys Philosophie. Er faßt den Geschmack als etwas Instinktmäßiges und Irrationales, sucht aber doch zu seinem „standard oft taste" zu gelangen und zwar mit Hilfe des ästhetischen Eindrucks [6]). Leibniz wies auf Shaftesbury hin und formulierte das Problem klar: „Le goût distingué de l'entendement consiste dans les perceptions confuses, dont on ne saurait assez rendre raison. C'est quelque chose d'approchant de l'instinct" [7]).

[5]) K. Epting: a. a. O. S. 26.
[6]) S. v. Lempicky: a. a. O.
[7]) Gerhard, Ausgabe, III, 430

Von den Franzosen sind es hauptsächlich Rapine, Bouhours und Dubos, die darauf hinweisen, daß der Geschmack nicht Sache der Vernunft, sondern des Gefühls eines „je ne sais quoi" sei, dafür verwendeten sie den Ausdruck „instinct", „sentiment".

Das Gefühl wurde allmählich wieder in seine Rechte eingesetzt. Die Einzelpersönlichkeit verließ das Stadium der Isolierung, der Abgeschlossenheit von der Umwelt, und ließ ihr innerstes Wesen selbst auf die unbelebten Dinge überströmen, wofür sie selbst die mannigfaltigsten Antriebe und Reizungen empfing. Die Anregung zum Gefühlskultus ging letzten Endes von Lockes und Leibnizens psychologischem Empirismus aus, der dann auf Wolff, Dubos, die Schweizer, und Baumgarten einwirkte und endigte in dem Gefühl:

„Gefühl ist alles,
Name ist Schall und Rauch."

Gewiß dürfen wir den Gefühlskultus als Reaktion gegen den Verstand betrachten, aber das tiefere Verständnis für diese tiefe Wandlung des Seelenlebens ist uns hiermit nicht erschlossen. In Gellerts Theorie ist uns das Gefühls- und Empfindungsmoment des öfteren begegnet. Gellert verläßt sich beim dichterischen Schaffen nicht mehr so unbedingt auf die Regeln, sondern kann sagen: „Man muß es fühlen", was aber nicht ein reines, trockenes Eingeständnis seines Unvermögens sein muß, wie E. Michael (S. 19) meint. Gellerts dichterische Entwicklung bringt ein immer stärkeres Vordringen der erbaulich-rührenden Elemente. In den Fabeln des ersten Buches ist das rührende Element noch schwach — nur „Inkle" und „Der arme Fischer" sind hier in Betracht zu ziehen — dagegen bringen der zweite und dritte Teil der Fabelsammlung, die Jahre nach dem ersten veröffentlicht wurden, eine zunehmende Sentimentalisierung [8]). Die Empfindsamkeitsströmung drang in diese Lehrdichtungen ein. Der Pietismus, der sich zur Empfindsamkeitsbewegung ausweitet, unterwühlt neben dem englischen Empirismus und Skeptizismus den Rationalismus und verketzert die weltliche Vernunft. Schon im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts bewertet der Pietist Zinzendorf in seinem „Dresdener Sokrates" das Bewußtsein der aufgeklärten Zeit bereits negativ. Vom religiösen Gebiet aus waren sehr bald die Grenzen des Rationalismus zu erkennen.

Mit dem Eindringen des Gefühls in die Dichtung Gellerts wird das rationale Element bedroht, wenn auch nicht wirklich gebrochen. Dieselbe Entwicklung findet sich in der Komödiendichtung. Sowie das rührende Moment zu sprechen beginnt, wird die intellektualistische, rationalistische Spitze des Lehrgehaltes abgebro-

[8]) K. May: a. a. O. (Fabel).

chen. Aber immer ist das ästhetische Verhalten noch nicht reine Gefühls- sondern auch noch Verstandesbetätigung. Wir wollen dieses tastende Aufspüren des Neuen jedoch in keiner Weise unterschätzen.

Mit den Begriffen der Einbildungskraft, des Geschmackes und des Gefühls hing schon in der Entwicklungsgeschichte der Begriff des Genies zusammen. Bei den Franzosen entwickelt sich die Lehre vom Genie aus der Beachtung und Betonung des „esprit", bei den Engländern aus der Beachtung der „Phantasie" als der spezifisch künstlerischen Seelenkraft [9]). In der englischen Theorie fußt der Begriff hauptsächlich auf Young und auf Shaftesbury. Der Geniebegriff steht vielleicht in Zusammenhang mit der „inneren Form", die bei Shaftesbury auftaucht (inward form), und vielleicht in Zusammenhang mit dessen Neubewertung des Enthusiasmus, durch die er unter Aufgabe seiner positiven Bewertung des Witzes zum Vorläufer der Genieperiode wird [10]). Auf der „irrationalistischen Linie" [11]) des Geniebegriffs hat auch Gellert seinen Platz.

Die Moral der ersten Fabel lautet: „O Dichter ... singt nicht, so lang ihr singen wollt. Natur und Geist, die euch beseelen, sind euch nur wenig Jahre hold. Soll Euer Witz die Welt entzücken, so singt, so lang ihr feurig seid." „Natur", „Geist" und „Witz" in dem „feurigen" Poeten münden in eine Forderung: Genie. Auch in der ästhetischen Theorie nimmt Gellert diese Haltung ein. In den beiden schon des öfteren zitierten Reden: „Wie weit sich der Nutzen der Regeln in der Beredsamkeit und Poesie erstrecke" und „Von dem Einfluß der schönen Wissenschaften auf das Herz und auf die Sitten" fordert Gellert immer wieder vom Poeten und Redner Genie. Im Ausgang beim Schaffenden wird der irrationale Faktor stark betont, ebenso bei der Aufnahme des Lesers oder Hörers: („Stellet euch einen Freund vor ... der mit Empfindung liest ..."). Dazwischen sind aber immer noch rationale Bestände, die Tendenz, das Lehrhafte eingebettet.

Schönheit und Tugend fließen beide aus der Wahrheit. Echte Dichtung ist ein miscere utile dulci; das horazische „aut prodesse volunt aut delectare poetae" wurde hier vereinigt. Ästhetik und Moral zu verbinden war das Bestreben aller Klassizismen, des französischen, englischen und deutschen. Ebenso trachten Bodmer und Breitinger nach normativem Einfluß auf die gesamte Sitte und Kultur durch grundlegende ästhetische Prinzipien. Gellerts Gedankengänge sind besonders von den Engländern beeinflußt. „Das Verlangen, durch das Vergnügen zu nützen, ist das bestän-

[9]) H. v. Stein: a. a. O. S. 236.
[10]) H. Weniger: a. a. O. S. 55
[11]) A. Bäumler: a. a. O.

dige Gepräge seiner Arbeiten", sagt Cramer von Gellerts Dichtung [12]). Diese utilitaristische Ästhetik Gellerts, die das Ästhetische dem Moralischen unterordnet, schließt sich der geistigen Bewegung von Shaftesbury, Addison und Hutchison an [13]).

Steeles und Addisons Wochenschriften, von denen besonders der „Zuschauer" auf Gellert einwirkte, behandeln nur darum ästhetische Fragen, weil der Geschmack auf die gesellige Bildung einwirkt [14]). Als Gellert mit schriftstellern aufhören will, äußert sich Rabener: „Verlassen Sie Ihr Amt nicht, so lange Sie noch Kräfte haben, den Geschmack und das Herz der Jugend zu bilden" [15]). Gellert, dem Gewissenrat seines Volkes, gelang es auch wirklich, die Herzen zu bessern [16]).

Die Dichtkunst, die die Herzen bessert, stellt das Ewige, die Wahrheit dar. Der Dichter wird so zum Mittler zwischen Zeit und Ewigkeit, und Gellert, der auf die Kanzel steigen wollte, widmete sich der Dichtkunst und der Erziehung der deutschen Jugend. Ein ethischer Zug war in die Dichtung gekommen. Die Nebenstunden-Poesie von Opitz bis Gottsched, die bloß zum Zeitvertreib dichtete, fand keine Berechtigung und keinen Anklang mehr. Diese neue ethische Auffassung vom Dichten leitete hin zur Heiligung des Dichterberufes durch Klopstock, durch die der Dichter wieder zum vates wurde. Nach langem Irren, nach langem Verführtwerden durch undeutschen Geist und nach hartem Kampf um arteigenes Sein hat der deutsche Dichter wieder heimgefunden zum verborgenen Born der Volksseele und hingefunden zu seiner hohen und heiligen, schon von Klopstock geforderten Aufgabe als Mittler zwischen Zeit und Ewigkeit und als berufener Diener des Volkes und Mitgestalter völkischen Daseins.

Von der didaktisch-moralischen Auffassung der Aufklärungs-Dichtung her ist die geringe Wertung der Anakreontik verständlich. Der frühere Gellert hat in seinen Liedern und Briefen Einwirkungen der Anakreontik erfahren, später finden sich aber nur noch Spuren darin.

All das Streben nach Einbildungskraft, Gefühl, Genie und Originalität war im Grunde die Frage nach dem persönlichen Erlebnis in der Dichtung, die hier gelöst werden mußte. Die Forderung, daß der Dichter empfinde, was von ihm geschrieben wird, war nie erschüttert, aber in der Gelegenheitsdichtung fragwürdig geworden. Gellert spielt wie Hagedorn einmal das Erlebnis gegen die kritische Arbeit am Gedicht aus. Hagedorn schreibt am 25. Oktober

---

[12]) Schr. X, 63.
[13]) H. v. Stein: a. a. O. S. 185 ff.
[14]) H. v. Stein: a. a. O. S. 150.
[15]) Schr. X, 80.
[16]) Schr. X, 104.

1728 an Weichmann: „Ich habe bemerkt, daß das viele Ausbessern demjenigen lebhaften Feuer, worauf das Salz und die Höhe der Gedanken beruht, oft mehr schadet als nutzet“ [17]). Gellert schreibt später über die Herübernahme der Fabel: „Der Schäfer und die Sirene“ aus den Belustigungen in seine Fabelsammlungen: „Man kann einer Poesie durch Verbesserungen kleine Schönheiten geben, das ist gewiß. Aber die Hauptschönheit, die in der ganzen Anlage, in der ungezwungenen Einrichtung, in der Farbe der Schreibart selbst besteht; wie kann diese einem Werke erteilet werden, wenn sie nicht in seiner Geburt mit ihm erzeugt wird, wenn sie nicht wie die Seele mit ihrem Körper zugleich da ist“ [18]). Diese Auffassung deckt sich mit der von anderer Seite ausgesprochenen. Huber [19]) erzählt Seltsames von dem Einflusse der Krankheit Ende 1744 auf des Dichters poetische Erkenntnis.

Bis dahin brachte jedes Heft der „Belustigungen“ Arbeiten von Gellert, und nun mußte er durch diese Krankheit und durch die vorhergehende Arbeit an seiner Habilitationsschrift schweigen. Diese Krankheit, weit davon entfernt, seine Gedanken zu verwirren, habe ihn vielmehr alles viel klarer erkennen lassen. Er habe nicht nur die Dinge schärfer ins Auge fassen, sondern auch richtiger schreiben gelernt. Damals sei in ihm auch, inmitten der jugendfrischen Natur, in der er sich im Frühjahr 1745 zur Erholung auf dem Lande befand, die Liebe zur Dichtkunst neu erwacht und ihm die Erkenntnis gekommen, daß der wahre Dichter nicht singen könne, wenn er wolle, sondern daß er nur dem starken Drange seiner Natur folgen müsse, und daß eben der nicht zum Dichter geboren sei, dem diese gebietende Stunde nicht erscheine. Dieser Gedanke wurde in der wohl in diesen Tagen entstandenen Fabel „Die Nachtigall und die Lerche“, die für die Frage des Genies uns so aufschlußreich ist, niedergelegt.

Huber übertreibt sicher manches, aber welch tiefgreifenden Einfluß eine Krankheit auf das Dichten ausüben kann, beweist uns die Krankheit Goethes. Für uns steht demnach fest, daß für Gellert das Dichten in reiferen Jahren immer mehr zum Erlebnis hindrängte; diese Ansicht fanden wir auch darin bestätigt, daß Gellert in seiner Stoffwahl später mehr aus dem Leben schöpfte.

Die dichterische Praxis des Jahrhunderts widersprach dem immer noch. Die Gelegenheitsdichtung hatte sich gewöhnt, zu sagen, was sie nicht empfand. Auch hier führt Gellert mit in die Zukunft. Die Erlebnisdichtung Gellerts ist aber mit der Erlebnisdichtung späterer Zeit nicht auf eine Stufe zu setzen. Für sein Wissen war

[17]) Schr. V, 6.
[18]) Schr. I.
[19]) Éloge de M. Gellert (vgl. E. Michael S. 14).

das Erlebnis nur treibendes Moment, nur Auslösung, noch nicht inhaltlicher Wert. Das Erlebnis gibt den Anstoß. Der Geist aber bedient sich zur Formung längst erprobter, allgemeiner Motive. Nur in der historischen Situation des Gedichtes liegt das Individuelle. Die Forderung nach Allgemeingültigkeit, Klarheit und Deutlichkeit, d. h. nach Objektivierung, verpflichtet zur Rückführung jeden persönlichen Gefühls auf das allen geläufige Normalmaß und zu seiner Darstellung in allgemeinen Formen. Darum lassen sich die Dichtungen auch nicht chronologisch nach inneren Kriterien einordnen. Ihr Gehalt ist von den psychischen Gegebenheiten des einzelnen Erlebnisses, der Jugend, des Alters usw. unabhängig.

Diese geringe Bewertung des Erlebnisses ist bedingt durch den moralisch-didaktischen Charakter der Dichtung. Sie wird nicht als Kunst elementarer Erlebnisäußerung betrachtet, sondern als Mittel dem Nächsten nützlich zu sein; der Aufklärer kennt keine Verachtung der Vielzuvielen. Durch die Geltung des Erlebnisses als nur auslösendes Moment konnte aber keine Erlebnisdichtung geschaffen werden. Erst eine neue Dichtung, die das Erlebnis auch inhaltlich zu gestalten vermochte, wertete hier um.

Die Formen der Poesie beschränken sich in der ersten Hälfte des Jahrhunderts in der Hauptsache auf: Lehrgedicht, Ode, Lied, Sinngedicht, gereimte Fabeln und Erzählungen.

Hier läßt sich wieder zeigen, wie das Eindringen der Vernunftidee in die Dichtkunst umgestaltend wirkte. Ganz allgemein ist das Verhältnis einer Epoche zu den überkommenen Kunstformen überhaupt ungemein kennzeichnend für ihre schöpferische Kraft. Der Reichtum der französischen Dichtung und des deutschen Barock an Dichtungsformen wie Madrigal, Sonett, Rondeau und Triolett, wurde zu Gunsten der fast ausschließlichen Geltung dieser vier lyrischen Gattungen aufgegeben, und die Fabel, die seit den Zeiten der Waldis und Alberus aus unserer Poesie geschwunden war[20]), kam wieder zu Ehren. In der Lyrik verwischen sich die Grenzen zwischen den einzelnen Gattungen, denn die Unterschiede sind inhaltlicher Natur, und die Inhalte sind bei dem einzelnen Erlebnisgehalt meist nicht eindeutig bestimmbar.

Die Grenze zwischen Fabel und Erzählung ist auch fließend und mit dem Verschwinden des Lehrhaften aus der Dichtung bleibt die epische Erzählung übrig. In der Erzählungspoesie steht die Fabel im Mittelpunkt. Sie ist so alt als Menschen sind und hat schon die verschiedensten Gestalten angenommen. Eine allseitig befriedigende Definition für alle Fabelarten gibt es nicht. Will

[20]) Über die Geschichte der deutschen Fabel s. Gervinus IV^5, 108 ff; Koberstein II, 290; V, 25, 512; Gödecke §§ 199, 200, 206—210.

man das vielgestaltige Leben der Fabel nicht vergewaltigen, dann muß die Definition dieser Kunstform ihre Entwicklungsgeschichte sein; denn eine Definition der Gattung muß alle bekannten Arten umfassen.

Die Fabel will in einem besonderen Bilde oder Beispiel eine allgemeine Wahrheit klar und vollständig zur Anschauung bringen. Verweilt der Dichter nun liebevoll bei dem B i l d e oder bei dem B e i s p i e l e und läßt das lehrhafte Moment zurücktreten, dann wird ihm unter der Hand eine epische Erzählung. die die Moral am Schlusse beiseite läßt. Im umgekehrten Falle kann die M o r a l über Gebühr ausgedehnt werden. Dazwischen findet sich die Harmonie von Erzählung und Moral, von Handlung und Lehre. Die Schweizer, die das Bild von „Körper" und „Seele" der Fabel gebrauchten, betonen die Harmonie, die Einheit schon sehr stark. Sie wollen die Erzählung nur auf diejenigen Züge beschränkt wissen, die zur Klarlegung der L e h r e notwendig sind.

Lessing, der noch strengere Kunstrichter, erweitert und vertieft die Forderung der Schweizer dahin, „daß die moralische Lehre in der Handlung weder versteckt noch verkleidet, sondern durch sie der anschauenden Erkenntnis fähig gemacht werde." Von diesem Standpunkt aus verwirft er die la Fontaine'sche Manier von Hagedorn, Gellert und ihren Nachahmern. Die Lessingschen Fabeln verschmähen allen unnützen, zweckwidrigen Flitterputz; sie wollen s t r e n g ä s o p i s c h sein, sind aber meist witzig, satirisch, epigrammatisch [21]). Verglichen mit Lessings Fabeln erscheinen die von Hagedorn und Gellert gesprächig und weitläufig. Doch gerade diese Art der Fabeldichtung hat nicht nur praktisch, sondern auch theoretisch ein lebhaftes Interesse für die epische Poesie des 18. Jahrhunderts geweckt und wurde dadurch von hoher Bedeutung. Sie hatte Sprache, Vers und poetischen Ausdruck zu größerer Gewandtheit gebildet, hatte die Einbildungskraft und die Erfindungsgabe geweckt und hatte die epische Gestaltung kleiner Stoffe gelehrt, so daß ein Wieland bereits zur Behandlung größerer Vorwürfe übergehen konnte.

Die Fabeldichtung bedeutet wohl einen Tiefenverlust in der deutschen Dichtung, sucht diesen aber durch ihre Breitenwirkung wieder auszugleichen. Die Breitenwirkung der ganzen Aufklärungsdichtung beruht weitgehend auf soziologischen Gründen: in der Aufklärung erfährt die allgemeine Volksbildung eine große Verbreiterung und zum andern tritt in dieser Zeit die Frau zum erstenmal als literarische Konkurrentin des Mannes auf, indem sie mit ihm in literarischen Briefwechsel tritt und sich sonst das Bücherstudium angelegen sein ließ.

---

[21]) Vgl. W. Eigenbrodt: a. a. O. S. 134.

In der Lyrik ist die Ode bedeutend. Boileau hatte für sie von einem falschverstandenen Pindar die Forderungen des „beau désordre" abgezogen, und Gottsched folgte ihm mit seinem Begriff des „furor poeticus". Nach Hagedorn muß sich die Ode durch Höhe des Gedankens und durch gewichtigen Gehalt auszeichnen. Gerade inhaltlich verwischen sich ihm aber leicht die Grenzen zum Lied, das „keine Hoheit der Gedanken erfordert" [22]).

Gellert kann die Pindarische und Horazische Odendichtkunst noch nicht würdigen. Für ihn sind Oden nichts anderes als strophisch gebaute sangbare Lieder. In der Odenauffassung bedeutet Gellert gegenüber Hagedorn einen Rückschritt. Aus seiner Praxis zu schließen steht Gellert noch auf dem Standpunkt eines Joh. Georg Neukirch, der 1724 in seinen „Anfangsgründen zur Reinen Teutschen Poesie Itziger Zeit" folgende Definition gibt: „Oden oder bey uns Teutschen Lieder genennet, bestehen aus gewissen Gesetzgen ... welche so eingerichtet sind, daß sie füglich nach der Musik können abgesungen werden" [23]).

Die folgenden Theoretiker wie Zedler und Gottsched unterscheiden Ode und Lied ebenfalls noch nicht genau. 1740 schreibt Zedlers „Großes Universallexikon aller Künste und Wissenschaften" (Bd. 25, 446): „Ode ... war bei den Griechen und Römern allgemeiner Name aller Lieder, und begreifft vielerley Gattungen unter sich ... In heutiger Poesie ist ein Gedicht, welches mit etlichen Absätzen, die alle ein gleiches Zeilen- und Reimenmaß halten, durchgeführt wird: ein Lied. Sie werden gemeiniglich zu Lobgesängen gebraucht und wollen mit hohen Worten und scharfsinnigen Gedanken ausgearbeitet seyn." Das ist auch der Standpunkt von Gottscheds kritischer Dichtkunst. Klopstocks Dichtung stellt aber auch hier die poetische Theorie vor ganz neue Phänomene, zu denen die alten Regeln und Definitionen nicht mehr passen wollten [24]).

Gellert verwendet in der Vorrede zu seinen geistlichen Oden und Liedern beide Ausdrücke synonym. Er sagt, er wisse alte Kirchengesänge [25]), die er mit ihren Melodien lieber verfertigt haben möchte als alle Oden des Pindar und Horaz und fährt fort: „Man wird es mir nicht zutrauen, daß ich die Meisterstücke des menschlichen Witzes verachte; aber wenn es selbst die heidnischen Dichter für eine Pflicht oder für eine Ehre gehalten, die Poesie ihrer verderbten Religion zu widmen: sollten sichs christliche Dichter zu keiner Pflicht, zu keiner Ehre machen, für eine göttliche Religion zu dichten?"

---

[22]) W. III, S. 14.
[23]) Vgl. Max Waldberg: Die galante Lyrik, S. 121.
[24]) K. Viëtor: a. a. O. S. 133.
[25]) Schr. II, 82.

Über die Odeneinteilung sagt er: „Es gibt eine doppelte Gattung der geistlichen Oden; zu der einen gehören die Lehroden, zu der andern die Oden für das Herz. Wir benennen sie so, nachdem mehr Unterricht oder mehr Empfindung darinne herrschet. Es wird also auch eine doppelte Schreibart (Stil) dieser Oden geben. In den Lehroden wird Deutlichkeit und Kürze vornehmlich herrschen müssen; in der andern Gattung die Sprache des Herzens, die lebhafte, gedrungene, feurige und doch stets verständliche Sprache. Daß der Verstand in den Liedern unterrichtet und gelehrt werde, ist eine sehr nothwendige Pflicht, wenn man die unrichtigen Begriffe, die sich die Menge von der Religion macht ... bedenkt."

„Die Lieder für das Herz, denen der Gesang vorzüglich eigen ist, müssen so beschaffen sein, daß sie uns alles, was erhaben und rührend in der Religion ist, fühlen lassen; das Heilige des Glaubens, das Göttliche der Liebe, das Heldenmüthige der Selbstverleugnung und das Große der Demut."

In der Aufklärung geschah die Einteilung dieser Gattung in ihre Arten nach keinem festen Einteilungsprinzip. Schulmäßig wurde nach Joh. Ad. Schlegels Batteux-Ausgabe und nach Ramlers Übersetzung der „Einleitung in die schönen Wissenschaften" unterschieden in: hymnische, heroische, philosophische (moralische) Oden, je nachdem sie mit Entzücken über göttliche Vollkommenheit, heroische Taten oder Tugend erfüllt sind.

Mit dem Sprachstil der Oden hat sich diese Epoche auch nicht besonders befaßt. Die hochgestimmte, kühne, erhabene Sprache ergab sich aus dem allgemeinen Begriff der Ode [26]). Gellert unterscheidet wohl eine doppelte Schreibart: die eine mit Deutlichkeit und Kürze und die andere mit der lebhaften, gedrungenen, feurigen aber doch stets verständlichen Sprache des Herzens. Er verlangt also auch für die feurige Sprache, eben aus seiner didaktisch dichterischen Zielstellung heraus, noch die verstandesmäßige Durchfiltrierung.

In die Sprachfügung innerhalb des Odenstiles vertiefte man sich auch nicht, denn die Sprache hatte nur eine Mittelfunktion; sie bestand ja nicht aus sinnlicher Autonomie. Wie wir oben hörten (S. 44), sagte Gellert wohl: „Das Ohr leide bei einer kleinen Härte, bei einem abgerissenen e, bei einem nicht ganz reinen Reime; wenn nur das Herz dabei gewinnt". Er denkt aber hier nicht an das Wort schlechthin, an das Wort als „Leib", sondern auch nur an die Mittelfunktion, in diesem Falle an die Erbauung oder Rührung des Herzens.

---

[26]) K. Viëtor: a. a. O. S. 137 f.

Gellerts Sprache ist noch nicht frei auf sich gestellt wie die Klopstocks, die eben darum eine „harte Fügung" erfordert. Klopstock dachte über die hymnische Gewalt des einzelnen Wortes nach und war deshalb befähigt, auf dem Gebiet der Ode ganz neue und bis dahin unerhörte Töne anzuschlagen, die auch vor einer gewissen Dunkelheit nicht zurückschreckten, auf keinen Fall aber verstandesmäßig durchgefiltert sein wollten. Klopstock machte sich tiefe Gedanken über den Kampf zwischen dem glatten, logischen Ablauf, in dem das W o r t verkümmern muß und der hymnischen Gewaltsamkeit der Syntax. Sein Gedicht „Der Kranz"

‚Dank euch, Griechen, daß ihr, was der Verstand vereint,
Wie dem Freunde den Freund, wie dem Jüngling die Braut
Liebe gewaltsam trennt,
Wenn mit siegendem Reiz
Eure Sprache, wie Tau, euch von der Lippe träuft!"

spricht aus, daß die dichterische Sprache des sinnlichen Hellenen „gewaltsam trennt, was der Verstand vereint"[27]).

Hier stehen wir auf primär ästhetischem Grunde, wo dem Wort gegeben wird was des Wortes ist. Vergleichen wir damit die ästhetische Theorie Gellerts, dann müssen wir feststellen, daß er dieses gelobte Land nicht mehr betreten durfte, daß ihm aber dann und wann, da und dort, eine Ahnung von Größerem, Höherem und Gewaltigerem aufblitzte.

Etwas blaß und einseitig erscheinen uns die ästhetischen Ansichten und Anschauungen der Aufklärungszeit, wenn wir sie mit Klopstocks Ästhetik oder mit den Ästhetiken der Klassik und Romantik in Vergleich gesetzt denken. Doch in den Begriffen, Sinn- und Erlebniszusammenhängen wie Einbildungskraft, Geschmack, Gefühl, Genie, Erlebnis und Leben, die in die Aufklärungsästhetik eindringen und diese schließlich zerstören, schlägt uns der Atem eines neuen Kunstwillens entgegen. Deutscher Schönheitssinn reckt wieder seine Schwingen, verzichtet auf die Krücken fremder Kunstanschauungen, läßt fremde Schönheitsformen nur noch als Anregungen für deutsches Fühlen und Wollen bestehen und spricht schon laut und vernehmlich: „Ich bin ein Original". Über Falschauslegungen dieser stolzen Behauptung kein Wort mehr, denn eine gewisse Literaturwissenschaft hat längst bewiesen, daß die meisten Dichter nichts ihr eigen nennen können.

Gellert lehnt deutlich ab, nur Nachahmer der Franzosen zu sein, findet auch verächtliche Worte für das eitle Wortgepränge hohlen Spiels mit fremdsprachigen Sätzen und Bildern volksfremder Hofpoeten und verwirft ihre blutleere und blasse Ästhe-

[27]) Friedr. Sieburg: a. a. O. S. 39.

tik ganz und gar. Er kennt keine Kunst um der Kunst willen und keine Ästhetik für höhere und niedere Stände; er fühlt sich nicht als Diener einer bevorrechteten Gesellschaftsschicht, sondern als Gestalter schlummernder Seelenkräfte des Volksganzen. Darum drängt er hin zum verborgenen Grund der deutschen Seele und versucht als Mittler zwischen Ewigem und Zeitlichem ihre Regungen, Wallungen und Kräfte in Worte und Bilder zu fassen, aufzufangen und zu gestalten, um sie versinnbildlicht im dichterischen Werk dem Volk wieder als Seelenspiegel vorzuhalten. So liegen wohlerprobte Urväterweisheit, zeitlose Lebensklugheit und auch Lebensklugheit überholter Zeiten in den Fabeln wohl verborgen, denn die deutsche und volkhafte Dichtung aller Zeiten will nie bloße psychologische Lebensenthüllung sein, sondern setzt sich Lebensdeutung, Lebenssinngebung und Lebensleitung zum Ziel und ist volkserzieherisch im weitesten Sinne. Außer Bibel und Jahrmarktsdruck hatte der deutsche Bürger noch nichts in der Hand, und nun schenkte Gellert den Deutschen das von allen geliebte und gelesene Volksbuch der Fabeln in fließender und edler Sprache. Der Erfolg ist ungeheuer. Gellert wird zum erfolgreichsten Dichter seiner Zeit. Daran konnte die eben dadurch hervorgerufene starke Gegnerschaft nichts mehr ändern, und die Prädikate der Wertschätzung durch das ganze Volk steigern sich gegenseitig. Wie wurde ein solcher Erfolg ermöglicht? Nur weil das ganze Volk sich angesprochen fühlte, weil Gellert in der wahren Dichtkunst das Mittel der Bestimmung und Formung des einzelnen Menschen wie des ganzen Volkes erkannte, und weil er erfolgreich mithalf, eine deutsche Dichtersprache zu schaffen, die fähig war, Zeitloses in Zeitlichem erscheinen zu lassen. Als Gestalter dieser deutschen Dichtersprache hat sich Gellert große Verdienste um die Volk- und Nationwerdung der Deutschen erworben.

III. Kapitel.

Die Fromung.

1. Stilwollen, Stilformen.

Aus Welt- und Kunstanschauung wächst das Werk heraus. Aus diesem Grunde hat den beiden vorhergehenden Kapiteln über Weltanschauung und Ästhetik das Kapitel der Formung, des Stiles zu folgen. Dem Gehalt tritt die Gestalt, dem Stoff die Form gegenüber.

Der organisch gewachsene Stil ist einheitliche und eigentümliche Ausprägung einer zu eigenem Ausdruck begnadeten Seele und letztlich die arteigene Verwirklichung einer Ausdrucksmöglichkeit der alltragenden, überzeitlichen Rassenseele. Die Möglichkeiten deutscher dichterischer Formung reichen allerdings gefährlich weit in die Bereiche eines unsinnlich Gedankenhaften; doch Gründe der Gerechtigkeit fordern die Anerkennung auch dieser dichterischen Möglichkeiten als wirklicher Momente im Ganzen der deutschen Dichtung. Stil ist so betrachtet kein ästhetischer Begriff, der eine lebendige Erscheinung wissenschaftlich zerlegt und damit zerstört, sondern ein Inbegriff, eine Sinn- und Erlebnistotalität, die nur umfaßt und umschließt. Stil ist gleichermaßen harmonischer Zustand und leidenschaftliche Bewegung, äußeres und inneres Gesicht, reife Frucht und kämpferisches Wachstum, klassische Form und titanische Leidenschaft, geformtes Monument und drangvolle, kraftstrahlende Tatgewalt. Stil ist eine durch Seele und Geist geschaffene Form und immer nur Mittel einer ewigen Seelen- und Wahrheitsoffenbarung, doch nie ästhetischer Selbstzweck.

Diese dynamische Stilbetrachtung führt weg von der erstarrten Fassade, photographischen Bildhaftigkeit und Oberfläche, führt hin zu den Kräften, Werten, Gedankenbewegungen, und führt hinein in einen Kosmos von Gefühlsüberschichtungen, Gefühlswallungen, Sinnrichtungen und Erlebnisballungen. Die ganze Betrachtung, ausgehend von der Voraussetzung, daß Gehalt und Gestalt sich organisch bedingen, daß Gedanken, Erlebnis und

Sprachgestaltung derselben Seelenwurzel entwachsen, und daß im Kunstwerk überhaupt nichts Zufälliges ist, kennt keine bloß beschreibende Stilgeschichte mehr, sondern nur noch eine deutende.

Der Gellertschen Übergangszeit mit ihrer besonderen Denk- und Erlebnisweise entsprechen bestimmte Stilgepflogenheiten. Diese für den Bereich der Fabeln und Lieder Gellerts aufzuweisen und mit der in Auflösung begriffenen rationalistischen Welt in Beziehung zu setzen, ist die Aufgabe der folgenden Abschnitte. Wir schreiten dabei von der Denk- und Gefühlsbewegung zur Form oder von der Form zurück zur gedanklichen und seelischen Bewegung. Wenn wir es unternehmen, den Fabelstil und den Stil der Lyrik zusammen zu betrachten, geschieht es aus der Erkenntnis heraus, daß der rhetorische, gesellschaftliche, ethische und didaktische Charakter der Lyrik sich noch eng an den lehrhaften Ton der epischen Fabeldichtung anschließt. War in der Romantik der Charakter der Erzählungen und Dramen mehr lyrischer Natur, so ist hier in der Aufklärungszeit mit ihrem optimistischen Fortschritts- und Beglückungsdrang der Charakter der Lyrik mehr didaktischer und damit mehr epischer Art.

Das Wesen der Aufklärung bringt es mit sich, wie wir schon oben im Zusammenhang mit der Frage des humile genus erfuhren, daß sich wie kaum jemals Zeit- und Persönlichkeitsstil durchdringen. In der Aufklärung tritt die einzelne schaffende Persönlichkeit hinter die allgemeinen Tendenzen der Zeit zurück. Nur allmählich bricht das Individuelle, Farbige, Charakteristische, das Kolorit im Stil mit Hilfe des „Genies" durch. Die Symptome dieses Stils tragen noch sehr das Zeichen der Unauffälligkeit. Das Charakteristikum des humile genus ist gerade die „Charakterlosigkeit". Dies verpflichtet die Stilanalyse die geringfügigsten Stilmerkmale zu betrachten, um die Persönlichkeit unterscheiden zu können, gleichzeitig aber über die Persönlichkeit hinaus, die Verbindung mit dem normalisierten Stil, mit dem Zeitstil, herzustellen.

Wir untersuchen zunächst den Aufbau der Fabeln, die Anordnung und Verteilung der Gedanken.

Fabula, das von fari (Sprache) kommt, bedeutet Gespräch und Unterhaltung. Ein häufiges Kompositionsprinzip in den Gellertschen Fabeln ist darum der Dialog, die Fabel kann aber auch der gewöhnlichen Rede nahetreten, bei der Ungezwungenheit und Natürlichkeit erstrebte Vorzüge sind. Bei allen Kompositions- und Dispositionsfragen von Gellerts Stil muß man sich bewußt halten, daß er von einer „künstlichen Ordnung" nichts wissen will, sondern rät, „sich der freywilligen Folge seiner Gedanken" zu über-

lassen [28]). Gellert hält sich auch in seinem Briefstil von allem Dispositionszwang frei, diese Freiheit wird aber damals geradezu zum Wesen des Briefstils gerechnet (Belustigungen VIII, 279).

Gellerts Fabeln lieben direkte Rede. Die Erzählung in der dritten Person geht deshalb sehr oft in das gesprochene Wort des Monologs über, der seine Herkunft von der Rhetorik durch die ihm eigentümlichen Figuren der Apostrophe, der Frage und der Dubitatio nicht ganz verleugnen kann [29]). Der Dialog von Gellerts Fabeln und Gedichten wurzelt in den Schäfergedichten und Schäferspielen der galanten Dichtung und der Gelegenheitspoesie. Hagedorn übernahm die Grundform, die sich schon dort ausbildete. Es ist aber nicht die Form des sokratischen Dialogs, der auf dialektischem Wege den Gedanken zu einem Ende hintreibt, sondern die Form der variierenden Wiederaufnahme des von der einen Person ausgesprochenen Gedankens durch die andere. Bei Hagedorn findet diese Stilisierung ihren Abschluß, die schon von Canitz erstrebt und in der französischen Gesellschaftsdichtung bereits voll verwirklicht worden war. In dem Gedicht „Zemes und Zulima" hat Hagedorn diese Dialogform konsequent durchgeführt [30]). Von Hagedorn wurde diese Idealform in andern Gedichten schon locker und ohne Symmetrie verwendet und von den Anakreontikern vollends zerstört.

Von einer strengen Dialogform ist in Gellerts Dichtung keine Spur zu finden. Die strenge klassizistische Dialogform Hagedorns, dem die Ordnung noch ein Hauptkriterium der Schönheit ist, wird von Gellert aufgelockert und populär gemacht. Gellert überläßt sich in dieser Figur der „freywilligen Folge seiner Gedanken". War im Hagedornschen Dialog gedanklicher Stillstand innerhalb der Rede und Gegenrede und Symmetrie der entsprechenden Dialogpartien festzustellen, so finden wir beim Gellertschen Dialog gedankliche Bewegung, die sogar durch die Aposiopesis gesteigert wird, und ungleiche Dialogpartien, die den Eindruck des unstilisierten Dialogs erwecken sollen. Die Weiterführung des Gedankens geht also von beiden Personen aus. Die Dialogform in dem Fabeleingang zum „Prozeß" ist dafür bezeichnend [31]):

„Was sprecht ihr Nachbar? dieser Rein,
Der sollte, meynt ihr, euer seyn?
Nein, er gehört zu meinen Hufen."

---

[28]) Vgl. W. Eiermann: a. a. O. S. 62.
[29]) Schr. I, 5.
[30]) K. Epting: a. a. O. S. 87.
[31]) Schr. I, 40.

„Nicht doch, Gevatter! nicht, ihr irrt;
Ich will euch zwanzig Zeugen rufen,
Von denen jeder sagen wird,
Daß lange vor der Schwedenzeit ...."
„Gevatter, ihr seyd nicht gescheit!
Versteht ihr mich? Ich wills euch lehren,
Daß Rein und Gras mir zugehören.
Ich will nicht eher sanfte ruhn;
Das Recht, das soll den Ausspruch thun."

Die sich gegenüberstehenden Dialogpartien steigen von drei auf fünf Zeilen, schließlich läßt Gellert den Anfang der Erzählung einfließen:

„So saget Kunz, schlägt in die Hand,
Und rückt den spitzen Hut die Quere."

Darauf schließt er den Eingangsdialog ab:

„Ja, eh ich diesen Rein entbehre,
So meid ich lieber Gut und Land."

Parenthetisch sei bemerkt, daß das Vorkommen der Aposiopesis den veränderten Interessenkreis des Gegenwartsbewußtseins und des Selbstsehens mit seinen neuen Ausdrucksbedürfnissen zeigt. Hier waren durch das Vorbild Hallers und Hagedorns neue Ausdrucksmöglichkeiten geschaffen. Nach Cyarz entwickelt sich hier ein gewisser Impressionismus in der Festhaltung flüchtiger Reden und Ausrufe. Man vernimmt den Humor des Alltags und fühlt den Instinkt nach Lebendigem, Charakteristischem [32]).

In diesem Dialog treibt der Gedanke zu einem Ende hin, eine derartige schon der dialektischen Gedankenbewegung ähnelnde Ausbildung des Dialogs finden wir auch in einer andern Fabel: „Die Biene und die Henne", wo die Biene die Einwände der Henne entkräftet und konstatiert, daß sie der Henne in Fleiß, Kunst und Ordnung überlegen sei. Wieland, der Wiederentdecker des sokratischen Dialogs [33]), mußte also bei Gellert schon Ansätze finden, die zur Wiederentdeckung desselben führen konnten. Mit diesem Kompositionsprinzip des Dialogs verbindet Gellert in seinen Fabeln das des Vergleichs, da er die Wahrheit durch ein Bild sagen will.

Die Bildlichkeit ist ein wichtiges Mittel der inneren Formgebung. Aus einer allgemeineren Erscheinung soll ein konkreter Einzelfall herausgehoben werden, der dann als Stellvertreter des abstrakten Gedankens diesen durch das Bild, das er gibt, zu-

[32]) H. Cysarz: a. a. O. 38/39.
[33]) W. Hertel: Sokrates in der deutschen Dichtung der Aufklärung. Masch.-Diss. München 1921, S. 92.

gleich verdeutlicht und verhüllt. Der allgemeine moralische Satz soll auf einen besonderen Fall zurückgeführt und diesem besonderen Falle die Wirklichkeit erteilt werden, damit er als Bild oder als Geschichte die allgemeine Wahrheit anschaulich zur Erkenntnis bringe. Lessings Natur stellte nach Koberstein aus dieser Einsicht heraus in der Untersuchung über die äsopische Fabel nicht mehr den reinen Begriff der Bildlichkeit, sondern den wahren Begriff der Handlung für die dichterische Erfindung auf. Gellert ging Lessing in dieser Frage voran, wenn er in der Beurteilung der Fabel: „Der Schäfer und die Sirene" sagt: „Die eingeschaltete Beschreibung der Sirene ist nicht neu; sie ist lang und starr. Ihr Verhalten bey der Liebeserklärung des Schäfers ist das Merkwürdigste, was man wissen will, und worauf man, wenn man von so einer Handlung ein Zuschauer wäre, am meisten acht haben würde. Dieses Verhalten würde sich durch ihre Mienen und Gebärden, durch ihre kleinen Listen, daß sie täte, als merkte sie den Schäfer nicht, daß sie sich auf der See mit einer gewissen angenommenen Sorglosigkeit etwas zu thun machte, daß sie bald ihre Locken zurückschlüge, bald im Schwimmen ihrer Schönheit eine neue Anmuth gäbe, und endlich dadurch offenbaren, daß sie mit ihm so redte, daß er hoffen und fürchten müsse, um ihn desto gewisser zu fesseln. Dieses Gemälde, weil es Handlung enthielte, würde eynnehmender seyn als die todte Beschreibung ihrer Augen, ihrer Stirne, ihrer weißen Schultern; würde aus der Materie selbst entsprossen seyn, und nichts als Wahl und Feinheit erfordern."

Hier sind Ansätze zu einem neuen Stil zu bemerken, bei dem nicht mehr das Nomen mit seiner Statik dominieren durfte, sondern nach dem Verbum, nach der Dynamik verlangt wird. In den Fabeln wie in den Lehrgedichten stehen die Begriffe nach Bedeutungsumfang, Gewicht und Wert fest, da sie zum Prinzip der Vernunft in Beziehung gesetzt sind. Die Begriffe, die die allgemeine Wahrheit darstellen sollen, werden nicht dialektisch definiert, sondern untereinander und mit der empirischen Wirklichkeit in Verbindung gebracht. Das Kompositionsprinzip ist darum nicht entwickelnd, sondern vergleichend. Der Übergang von der zweckfreien, rein epischen Erzählung zur allegorischen, didaktischen und zweckhaften Fabel geschieht durch die Partikel „wie". Es ist dabei gleichgültig, ob die allgemeine Wahrheit als Prolog oder Devise vorangestellt wird, oder am Ende der Fabel nachfolgt, immer ist es ein vergleichendes Inbeziehungsetzen. Über dieses Kompositionsprinzip äußert sich Goethe 1825 in „Kunst und Altertum": „Es ist ein großer Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht, oder im Besonderen das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allego-

rie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie."

Die dichterische Aufgabe der Fabel und des Lehrgedichtes verlangte eine poetische Variation der Begriffe, die Fabel drängt zu einem Bild, das Lehrgedicht und die religiöse Lehrode zu einer Ausweitung der Gedichtabschnitte. In der Fabel liegt der ästhetische Wert im Bild, im Lehrgedicht in der Variation. Die nackte Vergleichung der Begriffe oder ihre Zusammenstellung in einen allgemeinen moralischen Satz hätte ihn aber nicht geben können. Besondere Stilmittel zur Herstellung eines Bildes oder zur Variation sind bei Gellert: Aufzählung, synonymer Parallelismus, Antithese, Paradigma, Reminiszenz und Wiederholung.

Die Aufzählung, dem synonymen Parallelismus und der Antithese gegenüber ohne innere Gliederung, ist die einfachste Form. Sie faßt in loser Weise Gruppen einzelner Begriffe oder ausgeführte Sätze zusammen, dient hauptsächlich zwei Zwecken: der Begriffsdefinition und der Situationsschilderung. Die erste Verwendung zeigen die Verse des Lehrgedichtes „Der Stolz":

„Was ist's, wodurch der Stolz dich nicht zu fesseln weiß?
Stand, Schönheit, Glück und Ruhm, Witz, Tugend, Kunst und Fleiß,
Das, was wir hoch mit Recht, und oft mit Unrecht schätzen,
Dies alles beut er auf sich fest in dir zu setzen" [34]).

Ferner einige charakteristische Verse aus dem Lehrgedicht „Der Christ":

.....Komm, zeig uns schönre Pflichten,
Mehr Antrieb, sie dem Gott der Menschen zu entrichten,
Mehr Tugend für das Herz und für das Glück der Welt,
Mehr Trost, wenn sein Gericht der Richter in uns hält,
Mehr Licht, wenn fürchterlich uns finstre Zweifel quälen,
Mehr Edelmut im Glück, in Not und Ruh der Seelen.
Bring eine Lehre vor, die besser für uns wacht,
Uns weiser, ruhiger, und tugendhafter macht."

Und weiter unten:

„Die Last des Übermuts, in der sich Stolze quälen,
Die Müh', mit der sich selbst die Geizigen bestehlen,
Die Pein, die sich zum Lohn der Schwelger wild erpraßt,
Der Fluch, den vor der Welt der Hasser sich erhaßt,
Der Schmerz, mit dem der Neid sein feindlich Herz verzehret,

[34]) Schr. II, 48.

Das Gift, das früh den Lenz des Wollüstlings verheeret,
Der Schimpf, mit dem, bestraft, dort ein Verschwender irrt,
Der Haß, der endlich noch des Lästrers Rächer wird;
Dies s alles, und was sonst die Laster büßend tragen,
Sind tugendhafter Christ! dir unbekannte Plagen“ [35]).

Zur Situationsschilderung wird die Aufzählung in den Fabeln verwendet:

„Die Nachtigall sang einst mit vieler Kunst;
Ihr Lied erwarb der ganzen Gegend Gunst:
Die Blätter in den Gipfeln schwiegen,
Und fühlten ein geheim Vergnügen.
Der Vögel Chor vergaß der Ruh,
Und hörte Philomelen zu.
Aurora selbst verzog am Horizonte,
Weil sie die Sängerin nicht gnug bewundern konnte“ [36]).

Die Aufzählung ist auch in den geistlichen Oden und Liedern ein wichtiges Moment. Wir betrachten in inhaltlicher Hinsicht die Strophenfolge von zwei Lehroden: „Das Glück eines guten Gewissens“ und „Gottes Macht und Vorsehung“ [37]).

1. Das Glück eines guten Gewissens:

Die erste Strophe lautet:

„Besitz ich nur
Ein ruhiges Gewissen:
So ist für mich, wenn andre zagen müssen,
Nichts Schreckliches in der Natur.“

Die folgenden verschiedenen Strophenanfänge zeigen uns, wie einzelne Züge von dem Glück eines guten Gewissens aufgereiht und variiert werden:

„Diess sey mein Theyl....
Welch ein Gewinn....
Und diese Ruh‘....
In jene Pein....
Laß auch die Pflicht....
Welch Glück!....
Und welch Gericht!....
Was kann im Glück....
Was kann im Schmerz....
Was giebt dir Muth....
Was ist der Spott....

[35]) Schr. II, 28.
[36]) Schr. I.
[37]) Schr. II, 159, 188.

Im Herzen rein ....
Sieh, alles weicht ....
Heil dir, o Christ
Daß Erd' und Welt ....

2. Gottes Macht und Vorsehung:

1. Strophe:

„Gott ist mein Lied:
Er ist der Gott der Stärke;
Hehr ist sein Nam und groß sind seine Werke,
Und alle Himmel sein Gebiet."

Die einzelnen Züge von Gottes Macht und Vorsehung werden auch hier aufgereiht und variiert (s. die folgenden Strophenanfänge):

„Er will und sprichts ....
Licht ist sein Kleid ....
Unendlich reich ....
Was ist und war ....
Er ist um mich ....
Er ist dir nah ....
Er kennt mein Flehn ....
Er wog mir dar ....
Nichts, nichts ist mein ....
Wer kann die Pracht ....
Der kleinste Halm ....
Du tränkst das Land ....
Kein Sperling fällt ...
Ist Gott mein Schutz ....

Diese wenigen Beispiele dürften uns schon in aller Deutlichkeit gezeigt haben, daß wir in der Aufzählung ein wichtiges Formprinzip von Gellerts Stil herausstellten.

Die Aufzählung trägt viel dazu bei, daß in der Folgezeit Schubart nur von dem gesprächigen, geschwätzigen Gellert, von „eitlem Gellertschem Gewäsch" redet. Gellert liebt es auch in einem mit den Jahren zunehmenden Grade seine Sätze durch koordinierte Aufhäufungen zu dehnen oder mehrere verwandte Begriffe in kurzen einfachen Sätzen parataktisch aneinanderzureihen [38]). Die Aufzählung oder Häufung ist eine germanische Lieblingsfigur, ein Begriff soll durch möglichst viele Vertreter anschaulich gemacht werden. In dem kolossalen Ausmaß der Anwendung solcher Stilmittel steht die deutsche Poesie einzig da. Durch diese deutsche Stilhaltung erscheinen viele unserer großen Dichtungen als Bruchstücke,

[38]) W. Eiermann: a. a. O. S. 113.

die der gesetzmäßigen Bändigung und harmonischen Geschlossenheit entbehren. Die Häufung gleichartiger Wörter war ein schon in der Humanistendichtung vielgebrauchtes poetisches Mittel. Es kommt aber sehr darauf an, aus welcher Geisteshaltung heraus die Häufung angewendet wird, ob rationalistisch-optimistisch oder barock-pessimistisch.

Die Aufzählung kann die Anlage einer Fabel, eines Lehrgedichtes oder eines geistlichen Liedes bestimmen, und ist, wie wir weiter unten sehen werden, sehr stark beteiligt an der Bildung von zwei-, drei- und noch mehrgliedrigen nominalen und verbalen Formeln. S. z. B.:

„Mir gab der Allmacht Hand,
Bey Gütern und Gewalt, auch Willen und Verstand."

Oder:

„... Schmückt Gärten, Haus und Hof, mit Bildern und mit Säulen."

Oder:

„Was er gesehn, gehört, getan" [39]).

Hagedorn verwendet die Aufzählung in seinen Lehrgedichten auch sehr häufig [40]).

Die reiche Verwendung der Aufzählung, des rhetorischen Pleonasmus, des synonymen Parallelismus und der Antithese zeigt die Verwandtschaft zwischen Gellerts Dichtung und der Rhetorik. Hier spricht sich seine unbildhafte, rhetorische Phantasie aus.

Alexandriner und Reim bewirken in den Fabeln und Gedichten gerne und leicht eine parallele Gliederung der Gedanken und Worte. Eine solche wird als höchst wirksames Kunstmittel zur Hebung des Ausdrucks angewandt. Diese Neigung ist ein altertümlicher Zug der deutschen Dichtung und war schon der altgermanischen Poesie eigen. Der Parallelismus ist eine „Urform der Poesie" überhaupt. Als offene Form, von dem neuen Geist der „Unendlichkeit" durchflutet, kommt der Parallelismus in der Romantik wieder zu neuen Ehren. Friedrich Schlegel nennt ihn einmal „die geflügelte Urform der poetischen Bewegung". In dieser Form wandert ein Wort, ein Satz, ein Bild durch die wechselnden Gestalten seines Ausdrucks, immer und doch niemals sich selbst gleich. Nur mit einem inneren Abschluß als Antithese konnte diese Form in den klassischen Geist der „Vollendung" einziehen [41]).

Parallelismus und Antithese fließen ineinander über. Werden Gegensätze in stilistisch korrespondierender und

[39]) Schr. II, 4, 6; I, 7.
[40]) W. I, S. 19.
[41]) Fr. Strich: Klassik und Romantik, S. 205.

kongruenter Gestalt in enge Beziehung gebracht, entsteht leicht die Form der Antithese, die mit dem Parallelismus so eng verknüpft erscheinen kann, daß sie nur zu einem speziellen Fall von jenem wird. Ein Gedanke kehrt sich hier in sein Gegenteil, ein Pol zum Gegenpol.

Das logische Verhältnis der beiden parallelen Glieder ist bei dem Gellertschen Parallelismus nicht besonders variiert. Die korrespondierenden Glieder stehen meist nur in dem Verhältnis der Gleichheit oder Ähnlichkeit. Gellerts Parallelismus entsteht durch Wiederholung der Partikeln oder der gleichen Satzkonstruktion, wenn es sich um größere Formen handelt. Die erste Art zeigt folgendes Beispiel: „kein Geiz, kein Weib, kein Sohn stört ihn in seinen Freuden“ [42]). Dieses Beispiel kann als dreigliedriger Parallelismus angesehen werden, wenn die Wiederholung der Partikel als maßgebend betrachtet wird, wenn man aber einen mehr inhaltlichen Standpunkt wählt, nur als lose Aufzählung ohne straffe Gliederung. Die Mehrzahl der Parallelismen beruht auf dem Prinzip der Ähnlichkeit:

„Zu eng ist ihm sein Haus, zu klein ist ihm die Welt.“
„Man hebt die Fenster aus, man deckt die Dächer ab.“ [43])

(Zu der gleichen Konstruktion gesellt sich eine inhaltliche Ähnlichkeit.)

Kreuzstellung der parallelen Glieder findet sich selten:

„Und, wie er denkt und glaubt, auch mit ihm glaubst und denkest“ [44]).

Der zweigliedrige Parallelismus in seinen breiten und knappen Formen findet sich häufig, weniger häufig die Formen des dreigliedrigen Parallelismus, z. B.

„.... bald prassend sie verzehrt,
Bald geizig sie bewacht und bald mit Fluch vermehrt“ [45]).

Diese Handhabung des Parallelismus zeigt, daß Gellert wenig Sinn für logische Feinheiten hatte und sich auch hier mehr der freien Folge seiner Gedanken überließ. Der Parallelismus des Barock entspringt dem Trieb zur Schwellung, dem Prinzip musikalischer Wiederholung, wie in den Gedichtzyklen, Ringeloden und Refraingedichten [46]). Gellerts Parallelismus ist rhetorisch variierende Wiederaufnahme eines bedeutungsschweren Begriffs, wobei ein jedes Synonymum ein Plus hinzufügt.

[42]) Schr. II, 15.
[43]) Schr. II, 117.
[44]) Schr. II, 118.
[45]) Schr. II, 17.
[46]) Fr. Strich, Abh. S. 40.

Die Länge der parallelen Glieder ist nicht fest. Meist verteilen sie sich auf die beiden Vershälften des Alexandriners oder auf zwei Verse. Gellert verteilt gelegentlich drei parallele Glieder auf drei Alexandriner-Halbverse als Subjektsätze und läßt in dem vierten Halbvers den Prädikatsatz folgen:

„Was die Natur befiehlt, was die Vernunft gebeut,
Was dein Bedürfnis heischt, dies reizet seine Triebe“ [47]).

Verhältnisse von 2:2, 3:3 oder 4:4 Verse, wie sie bei Hagedorn vorkommen können [48]), finden sich bei Gellert nicht, ein Zeichen dafür, wie Gellert auch hier auflockerte und Verhältnisse anstrebte, die der Prosa nahestehen.

Die Antithese an sich in ihrer bestimmteren Fassung nur eine Form des Parallelismus, da es streng genommen keine „Gegensätze“ gibt, sondern nur Gradunterschiede auf einer gemeinsamen Linie mit einem festen Indifferenzpunkt, ist für Gellert keine wirkliche Entgegensetzung, kein wirklicher Ausschluß, sondern Einschluß. In der barocken Sprache des 17. Jahrhunderts schloß die Antithese aber nicht ab, sondern schloß aus. Der barocke Stil, der aus der Gebrochenheit des Menschen kam, aus der polaren Spannung zwischen endlicher Zeit und unedlicher Ewigkeit, dem die Harmonie auseinanderfiel, war eine Gestaltung des Widerspruchs. Er sah die Zweiheit nicht als Mitte, Spiegel, Versöhnung, Gleichgewicht, Umschließung, sondern als Widerspruch [49]). Dem Klassizismus aber, der zur Klassik hinführte, war die Antithese nicht mehr wirkliche Entgegensetzung, sondern Synthese. Das Denken des optimistischen Rationalismus war zu undialektisch geworden, dem die Erkenntnis der Antinomie abhanden gekommen war, die gerade für ein dialektisches Denken conditio sine qua non ist. Erst das Einfließen des Empirismus und Pietismus brachte die Erkenntnis des Widerspruchs wieder zur vollen Geltung [50]).

Das Vorkommen der Antithese bestimmt im Sinn der Zeit die Güte eines Lehrgedichts, denn sie setzt Vertrautheit mit der Begriffswelt, eine gewisse Begriffsphantasie voraus, die nur durch Schulung des Denkens erreichbar ist. Haller und Hagedorn überragen hierin ihre Zeitgenossen [51]).

---

[47]) Schr. II, 4, 15.
[48]) W. I, Glücks. V. 7—10, 18, 20, 36, 44—45, 46, 47—50 u. a.
[49]) Fr. Strich, a. a. O. S. 206.
[50]) Vgl. oben, Dialog. W. Hertel, a. a. O. S. 92 bezeichnet die Jahrhundertmitte als den „prägnanten“ Moment, der alle jene allgemeingeistigen Voraussetzungen in sich vereinigt, die eine Wiedergeburt des sokratischen Dialogs möglich machen.
[51]) K. Epting, a. a. O. S. 79.

Gellert, der sich um ihre Anwendung bemüht, steht wie Canitz weiter hinter Hagedorn zurück [52]). Gellert und Canitz erschweren sich die Setzung der Antithese durch die Dialogform ihrer Gedichte. Ferner verbauen sie sich durch übergreifende syntaktische Gefüge die Ausnützung der Zweiteiligkeit des Alexandriners, die Hagedorn durch kurze Zäsur und Versende beachtende Sätze geschickt zu handhaben weiß.

Auch dieses Stilmerkmal läßt leicht die Verschiedenheit der Dichternaturen erkennen. Die Antithese verinnerlicht die Vorstellungen nicht immer wie Beseelung und Metapher, sondern ist oft von überwiegend logisch-verstandesmäßiger Bedeutung [53]). Darum konnte Schiller, der Dichter des antithetischen Denkens und sprachlichen Formulierens werden, während Goethes Stil keine Möglichkeit zu scharfer Antithesenbildung in sich birgt; Goethe ist im Gegenteil ein großer Meister unmerkbarer und doch selbständiger Übergänge, die eine Überbrückung der Kontraste und eine Glättung der Kanten bewirken.

Die Antithese, an sich ein Mittel energischer Belebung und Verschärfung des Ausdrucks, wirkt in Gellerts oft banaler und witzelnder Formung schließlich monoton.

Den ästhetischen Wert der Antithese erkennen wollen, heißt die Frage nach ihrer Ursache stellen. Wir fragen: beruht sie auf einem einfachen Begriffsgegensatz (alt — neu), auf einer im Zusammenhang mit der Weltanschauung des Dichters stehenden moralischen Wertung, auf dem Gegensatz einer äußeren oder inneren Situation oder auf Vorstellungswelten, die — ohne Gegensätze zu sein — vom Dichter in die Antithese gepreßt werden?

Finden wir im Barock die Gegenüberstellung heterogener Stoffe, wie Feuer und Wasser, Eis und Rosen und ihrer Attribute, so ist es gerade für die Gellertsche wie für die Hagedornsche

---

[52]) Dies soll folgende Tabelle zeigen:
Von 100 Versen stehen in antithet. Verhältnis:

Gellert:	
Der Menschenfreund	16
Reichtum und Ehre	10
Der Christ	15
Der Stolz	12
Canitz:	
Von dem Hof-, Stadt- und Landleben	10
Hagedorn:	
Glückseligkeit	18
Schreiben an einen Freund	31
Freundschaft	28

Bemerkung zur Zähltechnik: Bei Antithesen, die mehrere Verse umfassen, wurde jeder einzelne Vers gezählt; ebenso wurden die schiefen Antithesen (s. u.) mitgerechnet.

[53]) E. Elster, Prinzipien d. Lit. Wiss. S. 363—411.

Antithetik bezeichnend, daß sie diese Gegenüberstellung sich ausschließender Reize vermeidet. Caspar Ziegler komponiert in einem Madrigal:

„Was bist du, Galathee?
Ich muß es endlich wissen,
Die Wangen sehn wie Rosen und Narzissen,
Das Herz wie Eis und Schnee.
Was machst du denn vor eine Gäukeley?
Du bist zugleich der Jänner und der May“ [54]).

Dieses Madrigal schließt mit einem Oxymoron. Jedoch Gellerts geringes Empfinden für Stoffqualitäten überhaupt und das Bemühen, in der Antithese nur Gleichartiges einander entgegenzusetzen, ließ ihn von dieser barocken Stilgepflogenheit abgehen, die, wie das Beispiel zeigt, zum Oxymoron führen konnte, das ja von Gellert als Spielwerk empfunden wurde. Setzt er gegenständliche Reize in Antithese, so verflüchtigt sich ihm alle leibhafte Sinnlichkeit. (Rund Gesicht, zarte Haut — gezwungene Miene; leichtes Holz — wilde Fluten; ungewisse See — Bretter; wildes Mädchen — Europäer; ungestümes Wetter — stille Luft und Sonnenschein [55]).

Der lehrhafte Zug von Gellerts Dichtung sublimiert auch in dieser Figur alle Ansätze einer gegenständlichen Einzelschilderung ins Moralische und Ethische. Der auf den Menschen gerichtete Blick des Klassizismus bestimmt die Antithese in ihrem ganzen Umfange. Gellert sagt in der Fabelmoral: „Der Blinde und der Lahme“: „Du hast das nicht, was andre haben und andre mangeln deine Gaben,
Aus dieser Unvollkommenheit entspringet die Geselligkeit.“

Häufig ist die einfache Begriffsantithese: Substantiv gegen Substantiv, Adjektiv gegen Adjektiv, Zahl gegen Zahl oder Verbum gegen Verbum: wie Stümper — Kenner, das Vergangene — die Folge, Entsetzen — Vergnügen, jung — alt, häßlich — englisch (engelsgleich), groß — klein, die letzten — die ersten, einer — tausend, denken — reden, geben — nehmen, vermehren — vermindern u. a.[56]). Bei diesen Antithesen werden an die Phantasie des Dichters keine großen Anforderungen gestellt.

Das klassizistische - anthropozentrische Weltbild, für welches der Mensch Träger der Vernunft und Erkenntnisgegenstand zugleich ist, schafft sich eine moralisch-psychologische Typologie, die

---

[54]) Caspar Ziegler: Von den Madrigalen .... Wittenberg 1685, 2. Aufl., Seite 39.
[55]) Schr. I, 119, 23, 74.
[56]) Schr. I, S. 96, 104, 112; II, S. 19; I, S. 89; II, 20; I, 133 u. a.

bei der Bildung der Antithetik vieler Autoren stark beteiligt ist. Verknüpft sich das Stilprinzip in dieser Anwendung mit dem weltanschaulichen Hintergrund, so verliert es seinen spielerischen Charakter und wird zum notwendigen Kompositionsmittel. Der Gegensatz der echten Kunststile erweist sich somit immer als Gegensatz der Weltanschauung. Die aufklärerische Weltanschauung ließ einer weltbewegenden, zur Tragik und Läuterung führenden Antithese dichterischer Gestaltung keinen Entwicklungsraum übrig. Die alles durchdringende und erhellende Vernunft unterwarf sich ja herrisch Sinne und Leidenschaften und strich aus dem Weltbild alles Dunkle, Hintergründige, Magische und Schicksalhafte. Die der Vernunft aber noch trotzenden Gegensätze menschlicher Ungleichheit, Unzufriedenheit und Unzulänglichkeit wurden durch Ironie und witzelnden Spott besiegt und aufgehoben. Wie sollten da leidenschaftgeladene Gegensätze zur Antithese und Tragik drängen, wo die Vernunft doch alles regeln konnte?

Gellerts Antithetik bekommt ihren Grundton hauptsächlich durch die moralische Absicht, was sich in zahlreichen einzelnen Antithesen aufzeigen läßt: das Schlechte — das Gute, Witz — Herz, Schönheit — Tugend, Schmuck — Pein, Herz — Krone, endliche Vernunft — der Unendliche, klug — dumm, karg — stolz u. a. [57]).

Bei der einfachen Gegenüberstellung von Personen oder Personengruppen, zeitlicher oder räumlicher Situationen, wird die Antithese durch den Satzsinn gebildet: Fürsten — Hirten, Schuldner — Schmeichler, der Kluge — die Welt, vorher — gleich, vor langer Weile — geschwind, leicht verdeckt — tief vergraben.

Zwei Schicksalslagen können auch einander entgegengesetzt werden: Staub — Thron, Monimens Arm — Krieg, Hoheit — Leben, Ruh — Thron [58]).

Den Übergang zu den schiefen Antithesen bildet die Gegenüberstellung verschiedener Vorstellungswelten, wie zween Schwarze — dem stolzen Spanier, Thoren — gelehrte Velten und Kunzen, Christ — Sokrates, Plato, Inkle — Yariko [59]). Der streng zweiteilige symmetrische Charakter der Antithese mit dem festen Indifferenzpunkt auf der gemeinsamen Linie lockert sich hier. Ein Punkt verschiebt sich und nähert sich dem Mittelpunkt. Dadurch entsteht die schiefe Antithese. Die Antithese an sich ist, wie wir oben sahen, nur eine bestimmtere Fassung des Parallelismus, bei der sich dessen offene Form durch zwei feste symmetrische Punkte abschloß. Kommt nun aber einer der beiden Punkte ins Gleiten, dann öffnet sich die geschlossene Form wieder, und beim

[57]) Schr. I, 86, 87, 93, 95, 94, 104, 130, 99 u. a.
[58]) Schr. I, 172, 83, 90.
[59]) Schr. I, 247, 276, II, 29, I, 23.

Zusammenfallen von Punkt und Mittelpunkt entsteht der synonyme Parallelismus, die Ruhe geht in Bewegung, die Form in Freiheit über.

Gellert bildet die schiefe Antithese durch Verteilung der Begriffe auf zwei ungleiche Wortarten, auf Substantiv und Adjektiv oder Adverb oder auf Adverb und Verbum: Narren — weise, Schmeichler — tugendhaft, Wollust — beschämt, wehrt — bequem [60]). Daß Gellert sonst Sinn für eine klare bestimmte Antithese hat, zeigt er in der Kritik seiner Fabeln aus den Belustigungen, wenn er über den Vers: „Auch Vögeln ist die Freiheit lieber, als Kerker, welche Gold umzieht", ausführt: „Diese Sentenz steht nicht an ihrem Orte. K e r k e r paßt zur F r e i h e i t nicht gut. Es sollte Sklaverey heißen."

Die gewöhnliche Gestalt der Antithese ist a : b. Die beiden Antithesenglieder verteilen sich auf einen Halbvers (durch zweigliedrige Formel), auf zwei Halbverse, auf zwei Verse, oder auf mehr als zwei Verse. Am häufigsten findet sich die Doppelantithese, die sich auf zwei Halbverse erstreckt: ac : bd:

„Doch besser j u n g mit R u h m, als a l t u n r ü h m l i c h sterben."
„Und bauen u n s e r G l ü c k auf A n d e r e r U n t e r g e h e n."
„Die r e d e n d h e i l i g sind und Gott durch T a t e n s c h ä n d e n" [61]).

Oder ac : cb:

„In der des E i n e n H a n d die H a n d des A n d e r n hält" [62]).

Bei der Gegenüberstellung von zwei und zwei Begriffen wird, wie das zweite Beispiel zeigt, in den meisten Fällen das eine Paar (ab) durch zwei Personen, das zweite (cd) durch die Prädikate gebildet:

„Was d i r Entsetzen bringt, bringt j e n e m oft Vergnügen."

Dieser Antithese ist wie auch im folgenden Beispiel noch ein paralleles Glied beigegeben:

„Die Z a h l der Frohen mehrt, die Z a h l Entblößter mindert" [63]).

Kreuzstellung der Antithesenglieder, ab : ba, kommt auch einmal vor:

„H a ß t, was ihr l i e b t und l i e b e t, was ihr h a ß t" [64]).

Die Kreuzstellung der Antithese, äußerlich gekennzeichnet durch die Verschränkung der Glieder, ist innerlich eine Verbin-

60) Schr. I, 86, 93, 93, 107.
61) Schr. II, 19, 12, 12.
62) Schr. II, 12.
63) Schr. II, 8.
64) Schr. I, 169.

dung zweier sich ergänzender Antithesen. Sie bezweckt hier Ironie. Diese ironische, paradoxe Verwendung der Antithese führt zum Paradoxon des Scherzes, über das unten zu sprechen sein wird.

Die Antithetik der geistlichen Lyrik hält sich innerhalb der konventionellen religiösen Motive in Gegensätzen wie: Abend — Morgen, Jugend — Alter, Prüfung der Leiden — häufige Freuden —, nicht dein gebognes Knie — dein Glaub, Ich — mein Nächster, Tod — Leben, gekreuzigt — auferstanden, Tugend — Sieg der Lüste, Weisheit — Torheit, Liebe gegen Gott — Eigenliebe, Eigennutz, Lieben — Hassen [65]).

Das Paradigma als viertes Variationsmittel macht das Allgemeine an einem Einzelfall deutlich, es erläutert den allgemeinen ausgesprochenen Gedanken durch besondere Einzelzüge aus Geschichte und Wissenschaft, wie z. B.:

„Der böse Geist gibt ihm die Hand darauf
Und ob er gleich die Welt sehr oft belogen
Und Dr. Fausten selbst betrogen
So hielt er doch sein Wort genau“ [66]).

Ein Gleichnis dagegen erhebt den Einzelfall zur Allgemeinheit. Als ästhetisches Mittel gründet sich der Gebrauch des Paradigmas in der Dichtkunst im allgemeinen auf den Reiz, den allgemein Bekanntes ausübt. Dem Leser wird ein Gedanke durch eine ihm schon bekannte Begebenheit, durch ein ihm bekanntes Schicksal oder durch eine ihm bekannte Person nähergebracht. In der Dichtung der Aufklärung wird auch noch eine andere ästhetische Forderung vorausgesetzt: das Paradigma soll dem Leser Anregung und Bildung vermitteln und soll für ihn neu sein. Der eigentliche Zweck des Paradigmas ist die Belehrung und sein Ursprung die Freude am sachlichen Wissen, am Lernen. Aus dieser Stilfigur spricht etwas vom Entdeckergeist der Zeit. Das Paradigma wird zum Einsatzpunkt der Wissenschaft in die Dichtung. Hagedorn mit seinem großen Lerneifer nahm sich dieser Stilfigur besonders an. Diese Tatsache hebt schon Haller gegenüber Gemmingen hervor: Hagedorn „besaß mehr als ein anderer die Kunst, einzelne und nicht überall bekannte Begebenheiten aufs angenehmste anzubringen; wodurch eben seine Lehrgedichte sich vor anderen ausnehmen, deren Stoff bloß aus den allgemeinen Begriffen der Dinge genommen sind“ [67]).

Die Gellertsche Behandlung des Paradigmas fällt der Hagedorns gegenüber sehr ab. Gellert ist kein Meister der logischen Korrektheit wie Hagedorn und entnimmt seine Paradigmen nie

[65]) Schr. II, S. 97, 96, 101, 111, 113, 117, 118 ,124, 126 u. a.
[66]) Schr. I, 80.
[67]) Vgl. K. Epting, a. a. O.

der Wissenschaft, sondern dem Altertum und der Bibel. Wir erfuhren oben schon: „Die Alten sind in der Geschichte der Beredsamkeit und der Poesie die Quellen und zugleich die Beispiele“ [68]). Demgemäß greift Gellert bei der Illustration des allgemeinen Gedankens meist in die Antike zurück:

„.... Für das verschmissene Geld
Wovon M a r u l l ein Haus unnützer Diener hält.“
„Er wird als A n t o n i n das Ruder weislich führen,
Gelinde wie T r a j a n, groß wie A u g u s t regieren.“
„Man mag A m p h i o n seyn und Fels und Wald bewegen“ [69]).

In der geistlichen Lyrik kehren bestimmte biblische Motive mehrfach wieder. Sie sind aber nicht als Paradigmen, sondern als R e m i n i s z e n z e n zu betrachten. Diese Wiederholungen und Anklänge überschreiten bei Gellert gerne das Normalmaß und bezeugen nicht nur eine Armut in der Ausdrucksweise, sondern eine entschieden formelhafte Manier:

„Denn, wenn du sprichst, geschiehts, wenn du gebeutst, stehts da.“
„Was ist der Mensch, o Gott, daß seiner du gedenkst?“
„Als Schafe läßt du uns auf grünen Auen weiden.“
„Dein König, Zion, kömmt zu dir.“
„Gelobt sey, der da kömmt im Herrn.“
„Du tränkst das Land ..., führst uns auf grüne Weiden.“
„Ich bin der Weinstock, bleib an mir“ [70]).

In der Vorrede zu den geistlichen Oden und Liedern verteidigt sich Gellert gegen etwaige Angriffe wegen dieser Manier: „Kommen in diesen Liedern hin und wieder ähnliche Ausdrücke und einerley biblische Stellen vor: so rechtfertigen entweder der Inhalt diese Freiheit, oder der Gedanke, daß Ein Lied für sich ein Ganzes ist, das man in einer Sammlung, als von den andern abgesondert, betrachten muß.“

Nach diesen Gedanken zu schließen, mußte Gellert schon schwach fühlen, daß Wiedererinnerung Metamorphose ist. Kein Bild wird von dem unaufhörlich sich verändernden geistigen Leben unter denselben Bedingungen reproduziert. Die Reproduktion selber ist ein neuer Bildungsprozeß [71]). Die Reminiszenz verursacht wie das Paradigma denselben ästhetischen Reiz des Allgemein-Bekannten. Die Reminiszenz führt stilistisch leicht zur Wiederholung sämtlicher oder gar derselben Wendungen. Im Lehrgedicht „Der Christ“ finden sich Verse:

---

[68]) Schr. V, 247.
[69]) Schr. II, 9, 10, I, 207.
[70]) Schr. II, 30, 154, 161, 171.
[71]) W. Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung, S. 182.

„Du bist der Gott der Kraft; dich preisen Erd und Meere,
Und Himmel predigen die Wunder deiner Ehre."

Und in der Ode „Die Ehre Gottes aus der Natur" stehen ähnliche Verse:

„Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre ....
Ihn rühmt der Erdkreis, ihn preisen die Meere" [72]).

Manche Wiederholungen und Wiederaufnahmen sind geeignet, den Stil effektvoll zu beleben, andere können ihm aber auch eine geschwätzige Gemütlichkeit verleihen. Über die kleineren und häufigeren Wiederholungen der Nomina und Pronomina wird weiter unten noch mehr ausgeführt.

Das rationalistische Kompositionsprinzip teilt das Lehrgedicht in Sinneinheiten und das lyrische Gedicht in Strophen auf. Der Wucht des Barock stellt sich die Einheit, die Harmonie und Ruhe entgegen. „Tout sujet est un" und „Vielheit in der Einheit" sind die hauptsächlichsten Kompositionskomponenten des Klassizismus. Das Gedicht bewegt sich nicht mehr gegen das Ende hin wie im Barock, sondern strömt aus der Ruhe eines schon erreichten Zieles, wo jeder Augenblick des Erlebnisses ein in sich abgeschlossener, erfüllter, gegenwärtiger ist. Darum wollte auch später Goethe in der Klassik nicht dulden, daß ein aus gleichgebauten Strophen zusammengesetztes Gedicht musikalisch „durchkomponiert" würde. Denn in jedem einzelnen Teile soll das ganze Gedicht wieder „ganz gefühlt" werden [73]). Klassizismus und Klassik nehmen die Strophe als das feste Maß des Gedichts nach der jedesmal ein Ruhepunkt eintritt. Doch der irrationale Strom der Sprache zerbrach im Barock v o r dem Klassizismus und im Sturm und Drang v o r der Klassik das rationale rhythmische Zeitmaß der Strophe. Während Brockes in seinen Gedichten die Reflexion noch in der gedanklichen Bewegung zeigt und ein Gedanke den andern zu einem unbekannten Ende hinführt, ist sie bei Hagedorn zur Ruhe gekommen. Brockes beweist, Hagedorn spricht in Sentenzen. Dadurch ist die verschiedene Form der Gedichte bedingt: Brockes hat ungegliederte strophenlose Gedichte, Hagedorn dagegen hat strophischen Bau, in denen jede Strophe den Sinn abschließt [74]).

Mit Hagedorn beobachtet Gellert den Sinnabschnitt der Strophe konsequent. Bei beiden hat das lyrische Gedicht die Parallelschaltung des Gedankenablaufs. Der Ablauf des Gefühls ist im klassizistischen Gedichte ja linear und stetig. Die Figur der Aufzäh-

[72]) Schr. II, 30, 102.
[73]) Fr. Strich, a. a. O. S. 236.
[74]) K. Epting, a. a. O. S. 84

lung in den beiden Gedichten: „Gottes Macht und Vorsehung“ und „Das Glück eines guten Gewissens“ hat uns schon gezeigt, wie jede Strophe einen einzelnen Zug aufnimmt und variiert. Jede Strophe ist ein besonderes Gemälde und alle Strophen ergänzen sich zum Gesamtbild, reihen das Ganze auf. Hagedorn verwendet als erster die Strophe auch in der Fabeldichtung und Verserzählung. Die Fabeldichter Gellert, Triller, Stoppe, Bock folgen ihm nach. Nach Eigenbrodt hat bei Hagedorn die Volkslieddichtung auf die Kunstdichtung eingewirkt und von Hagedorn wurde die Strophenform von dem hamburgischen Volkslied auf seine Fabeln übertragen.

Die beiden Sprachen und Sprachstufen der humanistischen Gesellschaft und des Volkes traten immer mehr in einen fruchtbaren Austausch ein, bis in Goethe eine innige Verschmelzung von Kunstdichtung und Volkslied sich vollzog. Bei seinen Bemühungen um eine Veredelung der Volks- und Muttersprache hat Gellert sich bleibende Verdienste erworben.

Gellert hat zwei Lehrgedichte: „Die Freundschaft“ und „Der Ruhm“ in Strophen abgefaßt, dann sämtliche Oden und Lieder und von den Fabeln im ersten Buche neun, im zweiten drei und im dritten vier. Bei den Fabeln ist ein Zurückgehen der Strophenform zu bemerken. Gellert sagt in den Beurteilungen einiger Fabeln aus den „Belustigungen“ über die in Strophen abgefaßte Fabel „Der Schäfer und die Sirene“: „Ich komme nunmehr zu den Anmerkungen über den Ausdruck und Ton der Erzählung. Sie ist wieder in dem Versmaße der Ode abgefaßt, und um wohlklingende Strophen zu machen, habe ich das Freye und Natürliche im Erzählen vernachlässiget.“ Mit dem Ablehnen der Strophenform für die Fabel und mit dem Nachdrucklegen auf die Erzählung wird eine Entwicklung hervorgerufen, die die Fabeldichtung zu einer Vorschule für das gereimte Epos werden läßt.

Auch in den Liedern wird die Strenge des klassizistischen Gesetzes wieder gemildert: die Anakreontiker in der Nachahmung des griechischen Anakreon vermeiden entweder strophischen Bau überhaupt, wie Gleim im „Versuch in Scherzhaften Liedern“, oder halten sie das Strophenende als Sinnabschluß nicht fest. Die in der Strophe erstarrende gedankliche Bewegung des Gedichtes wird wieder in Fluß gebracht.

Zur Formung von Gedichten werden besondere ästhetische Apperzeptionsformen, gewisse Kunstmittel benützt, die durch eine eigenartige Gestaltung des Gedankens diesem einen besonderen Reiz geben, so daß der Leser oder Hörer stark angeregt oder unter Umständen geradezu verblendet oder verblüfft wird. Treten wir mit dieser formalen Erkenntnis an Gellerts Stilwollen und -können heran, dann ist es notwendig, in persönlicher und stilgeschichtlicher

Hinsicht, zu negativen Stilkriterien zu greifen, um zu einem positiven Ergebnis zu kommen. Gellerts Gedankengestaltung wird uns erst klar im Vergleich mit der Formung anderer Dichter, sein Zeitstil wird für uns erst plastisch auf dem Hintergrund des Barock. Der klassizistische Stil als ein sich begrenzender, ruhiger und epischer, ohne Drang nach Überhöhung und Steigerung im Gegensatz zur superlativen und pluralen Gestaltung des Barock tritt mit einer konträren Gedankenformung vor uns. Die barocke, galante Poesie formte ihre Gedanken gerne im Epigramm. Im Epigramm wird der Gedanke in der Bewegung von seinem Entstehen bis zu seinem Abschluß dargestellt. Die in der letzten Zeile erscheinende „scharfsinnige Expression" löst die Spannung. Das klassizistische Prinzip trat als Gegenpol auf. Es konnte und durfte nicht die Gedankenbewegung als solche in die Darstellung aufnehmen, sondern nur das Resultat derselben; denn der sachliche, erklärende klassizistische Stil, der sich an andere soziale Schichten wendete, die nicht so geistgeschult waren wie die Adels- und Hofkreise der galanten Poesie, mußte die epigrammatische Formung vernachlässigen.

Durch das Maß der Sinneinheiten in den Lehrgedichten und der Strophen in den lyrischen Gedichten wurde die epigrammatische Bewegung, die von der Darstellung zur Befriedigung und von der Erwartung zum Abschluß schreitet, eingeengt. In der galanten Poesie schloß das Epigramm auch oft statt der witzigen Pointe mit einem Oxymoron. Dialog, Epigramm, Oxymoron und Metapher setzen aber die Antinomie voraus, während das klassizistische Prinzip im Vernünftigen keinen Widerspruch kennt. Die epigrammatische Wirkung kommt nicht ohne eine entschiedene Abweichung vom glatten, ebenen Pfade des Gewohnten und Wahren zustande. Die Pointe beruht auf dem Doppelsinn der Worte [75]). Gellerts Standpunkt ist aber, wie wir schon sahen, „redarguet ambique dicta".

Zu der Geisteshaltung des Zeitstiles tritt die Persönlichkeit des Dichters. Wenn Gellert in seinen Dichtungen feilte, erstrebte er eine graziösere Form; der Dichtung aber eine größere Schärfe zu verleihen, dazu mangelte ihm die Formkraft eines Lessing, daran hinderte ihn die redselige Zeit der Katheder- und Kanzelbildung.

Gellert erstrebte wohl Deutlichkeit und Kürze in seinem Stil, aber die Kürze sollte nicht verdunkeln, wie er sich gelegentlich ausdrückt. Seine Dichtung, immer in der sozialen Verbundenheit mit dem Publikum, an das keine zu hohen Anforderungen gestellt werden konnte, sollte verdeutlichen und wurde dabei oft etwas breit und geschwätzig. Das Schäfergedicht „Damoetas und Phyllis",

[75]) H. v. Stein, a. a. O. S. 87.

das die alte Wahrheit nitimur in vetitum sehr reizend anschaulich macht, hat in den Anfangsstrophen epigrammatische Schlüsse. Die epigrammatische Bewegung endet immer mit der Strophe, denn das klassizistische Prinzip der Ruhe würde erschüttert, wenn sie sich nicht an dieses Maß halten würde. Fünf Zeilen dienen der Erwartung und nur die letzte Ganz- oder Halbzeile bringt die Lösung, die Überraschung.

Eine dem Rationalismus entsprechendere Form ist die Sentenz. Sie beschließt die auf einen einzelnen Fall zugeschnittenen Verse mit einer Verallgemeinerung oder stellt einen affektvollen Ausruf generellen Inhalts dar. Zwei Beispiele der ersten und zweiten Verwendung:

„Ein Thor findt allemal noch einen größern Thoren,
Der seinen Werth zu schätzen weiß";

oder schließt die Fabel „Der Prozeß" mit dem Ausruf:

„Recht muß doch Recht bleiben" [76]).

In der Sentenz ist die Gedankenbewegung abgeschlossen, sie entspricht mit ihrer Form der fertigen Begriffswelt des Rationalismus und ist der „Spruch der Weisheit hervorgegangen aus philosophischer Betrachtung, aber mit dem Charakter des Einfalls" [77]). Alle Reflexion ist aus ihr entschwunden. Als philosophischer, religiöser Unterbau oder als moralische Nutzanwendung dringt sie in Gellerts ganze Dichtung ein. Die lyrische Dichtung erhält so noch weitgehend didaktisches Gepräge und von hier aus rechtfertigt sich auch unsere gemeinsame Abhandlung beider Stilgattungen.

Oden und Lehrgedichte sind kaum zu trennen. Gellert teilt deshalb seine Oden in Lehroden und Oden für das Herz. Die Oden der Erbauung können sich aber von dem sentenziösen Charakter der Aufklärungsdichtung noch nicht frei machen. Die moralische, religiöse, philosophische Absicht der Sentenz verhindert die Befreiung der lyrischen Dichtung in eine reine Atmosphäre der sinnlichen Anschauung.

Der Stil des humile genus, dem es um Natürlichkeit und Deutlichkeit zu tun ist, kennt die Steigerung und Überhöhung des Barock nicht mehr. Die Mittel quantitativer Steigerung der Barockdichter wie Pleonasmus, Incrementum und metaphorische Hyperbel finden bei Gellert keine Verwendung.

Ein anderes Steigerungsmittel, die Wortwiederholung findet sich bei Gellert dagegen noch sehr häufig. Sie verliert aber

[76]) Schr. I, 199, 43, 167, 168, 313 u. a.
[77]) G. Gerber, Die Sprache als Kunst II², S. 200.

den Steigerungscharakter und übernimmt als ornamentale Dilogie oder Paronomasie (s. u.) eine mehr dekorative Aufgabe.

Zur Verwendung der superlativen Hyperbel hat Gellert in seinen Fabeln und religiösen Gedichten Gelegenheit. In dieser Figur spricht sich aber nicht mehr der barocke Drang nach Überhöhung aus, sondern der freudige Optimismus der Aufklärung, der im Aufbau seines Kosmos nur die Werte kannte, die rationalen Charakter oder eine rationale Seite haben. Auf diesem rationalen Boden konnte keine pessimistische Stimmung aufkommen, alle Widersprüche werden mit Hilfe der Satire bekämpft. Diese aber entspringt wiederum nur einer rationalen Typologie. Darum spricht Gellert in seinen Fabeln: vom größten Glück, von den allerbesten Gaben, vom schönsten Kind, vom treusten Mann, vom größten Mann, von der frömmsten Frau, von tausend Thoren, von der größten Pein, vom größten Schwätzer usw. [78]). Der häufigste Superlativ ist „größt", dann folgen „best", „schönst" und „liebst".

Auch in der religiösen Lyrik verwendet Gellert hyperbolische Elemente zum Lobe Gottes, der als Allwissender die Beste aller Welten schuf.

Das klassizistische Prinzip mußte dem qualitativen Steigerungsmittel des Paradoxons eine andere Bedeutung, als es im Barock inne hatte, verleihen. Die Deutlichkeit und Vernünftigkeit als Stilkriterien verboten diese Figur, die unverträgliche Begriffe aufeinander bezieht. Die tiefempfundene Antinomie des Weltgeschehens im Barock fand im Paradoxon den gemäßen Ausdruck. Das weltanschauliche Element verliert sich jedoch schon bei Hagedorn [79]).

Gellert verwendet das Paradoxon zur komischen Wirkung. Ein starker Ausdruck scheint zunächst eine Aussage von Gewicht anzukündigen, aber der antithetisch hinzutretende Begriff stellt ihn plötzlich in eine Beleuchtung, die das Große und Würdige als Kleines und Gewöhnliches erscheinen läßt. So endet „der Selbstmord" mit der Schlußstrophe:

„Er reißt den Degen aus der Scheide,
Und — — o was kann verwegner seyn!
Kurz, er besieht die Spitz und Schneide
Und steckt ihn langsam wieder ein" [80]),

oder schließt die Fabel von der durch eine Erbschaft reich gewordenen Beate, die prahlerisch verkündet, daß sie nun den Armen Gutes tun könne und einem Armen gegenüber dementsprechend handelt:

[78]) Schr. I, S. 84, 86, 88, 32, 45, 64, 76, 110, 119, 125, 145, 156, 174, 177 u. a.
[79]) K. Epting, a. a. O. S. 91.
[80]) Schr. I, 31.

„Sie ward durchdrungen von Erbarmen
Und fühlte recht des Armen Noth.
Sie weinte, ging und gab dem Armen
Ein großes Stück verschimmelt Brot“ [81]).

Im Paradoxon verhüllt eine scheinbare Widersinnigkeit den eigentlichen Gedanken, aber so durchsichtig, daß er leicht zu erkennen ist. Dieses Paradoxon des Scherzes ist in der Aufklärung sehr beliebt. Auch Hagedorn verdankt ihm mit seine besten Wirkungen [82]).

Ein anderes Steigerungsmittel ist die Parodie. Im „erhörten Liebhaber“ [83]) parodiert Gellert die barocke Liebesdichtung der Lohensteine und Hofmannswaldau:

„Er klagt der Schönen seine Qual,
Er redt von strengen Liebeskerzen,
Von Augensonnen, heiß an Pein,
Von Tygermilch, von diamantnen Herzen,
Und von der Hoffnung Nordlichtschein.
Und schwört, weil Sylvia durch nichts erweicht geworden,
Sich bey Gelegenheit, aus Liebe zu ermorden.“

Oder parodiert er im „Greis“ [84]) die anakreontische Dichtung:

„Singt Dichter mit entbranntem Triebe,
Singt euch berühmt an Lieb und Wein:
Ich laß euch allen Wein und Liebe;
Der Greis nur soll mein Loblied seyn.“

Das letzte Mittel qualitativer Steigerung, die Ironie, hat für Gellerts Gedankenformung hauptsächlich in den Fabeln und Lehrgedichten tiefere Bedeutung. Er wollte nicht die bürgerlichen Einzeltugenden in der oder jener Fabel lehren, sondern suchte weniger satirisch als vielmehr ironisch, da er als Mann von Welt die scharfe Satire unter die höflichere Form der Ironie versteckte, die bekannten Schwächen der Menschen, ihre Vorurteile und Moden, ihren Unbestand und ihre Selbstgerechtigkeit darzustellen. Eine Unmöglichkeit wird als möglich angenommen, ein Gedanke, der falsch und zufällig ist, wird als wahr hingestellt. Nach F. Brüggemann [85]) ist die Ironie eine Variante des Widerspiels von hyperindividualistischer Autarkie und Einstellung des

---

[81]) Schr. I, 31, 173.
[82]) W. I, Freundschaft, v. 343—350. III, S. 18, verliebte Verzweiflung, S. 29, Wunder der Liebe u. a.
[83]) Schr. I, 78.
[84]) Schr. I, 12.
[85]) „Die Ironie als entwicklungsgeschichtliches Moment“. Jena 1909.

Ich auf eine Außenwelt. Die Seele schafft sich diese Außenwelt, um an ihr sich selbst zu fühlen. Die romantische Ironie fußt auf der Erkenntnis der Nichtigkeit der Welt gegenüber der Idee, die Ironie der Aufklärung ist von dieser aber grundsätzlich verschieden, sie ist nur ein Spiel. Sie spricht das Entgegengesetzte aus von dem was sie meint, hebt aber durch den Hohn, der in dieser Annahme liegt, die wahre Meinung hervor und verlangt vom Hörer die Überprüfung seiner geistigen und moralischen Erkenntnisse. Die rationalistische Ironie ist durch die Gewißheit in der Vernunft die Wahrheit zu besitzen, ein siegesbewußter, fröhlicher und darum oft auch ein nur lässiger Kampf, den der Aufklärungsmensch durch die Unwahrheit gegen die Unwahrheit führt.

Gellerts Ironie ist gemäß ihrem moralischen Charakter für viele seiner Fabeln leichter zeit- und gesellschaftssatirischer Tendenz ein konstitutives Moment in ihrem inneren Aufbau. Die Dichterlinge und mittelmäßigen Skribenten werden des öfteren ironisch bedacht. Im „Gespenst" zeigt er wie schlechte Verse auch einmal „nützlich" sein können und zwar beim Geistervertreiben:

„Der Geist, den nur der Wirth, doch nicht der Dichter sah,
Erschien, und hörte zu; es fing ihn an zu schauern;
Er konnt' es länger nicht, als einen Auftritt, dauern;
Denn, eh' der andre kam, so war er nicht mehr da" [86]).

Oder will er im „Bettler" [87]) lobgierige Skribenten treffen:

„Ein Bettler kam mit bloßem Degen
In eines reichen Mannes Haus,
Und bat sich, wie die Bettler pflegen,
Nur eine kleine Wohltat aus.
Ich, sprach er, kenn ihr christlich Herze;
Sie sorgen gern für andrer Heil,
Und nehmen mit gerechtem Schmerze
An ihres Nächsten Elend theil.
Ich weiß, mein Flehn wird sie bewegen!
Sie sehn, ich fordre nichts mit Unbescheidenheit;
Nein, ich verlasse mich (hier wies er ihm den Degen)
Allein auf ihre Gütigkeit."

Jeder Vers steckt voll heilsamer Ironie für die Autoren, die sich ihren Beifall erpressen. Diese Fabel ist aber auch noch in anderer Hinsicht interessant; sie zeigt uns, wie Gellert dem Leser jede schwierige Gedankenarbeit abnimmt. Er will, daß seine Ironie bestimmt verstanden wird, und darum setzt er am Schluß die Parenthese hinzu. Sie zeigt ferner, daß Gellert sich wirklich an

[86]) Schr. I, 29.
[87]) Schr. I, 44.

den niederen Mann im Volke wendet, und bezeugt endlich seine helle Freude an der dichterischen Erfindung, die er nicht zurückhalten kann.

Der zusammenfassenden Betrachtung dieses Abschnitts stellt sich Gellerts Stilwollen in seinen Stilformen als zwiespältig dar. Der Dichter mildert durch sein Streben nach Natürlichkeit in allen Stilfiguren die klassizistische Starrheit, kann aber in keinem Punkte den Klassizismus vollständig überwinden. Die strenge klassizistische Dialogform lockert sich. Der Dialog wird bewegter. Der Kritiker Gellert sieht, daß die leere Beschreibung in Leben, in Handlung umzusetzen ist. In seiner dichterischen Arbeit hält er sich aber noch sehr stark an das vergleichende Kompositionsprinzip des Klassizismus. Das reiche Vorkommen der Aufzählung, des synonymen Parallelismus, der Antithese, der Reminiszenz und der Wiederholung in Gellerts Stil zeigt die Verwandtschaft mit der Rhetorik. Die Antithese in ihrer fast rein moralischen Art wurzelt in der für die Didaktik und Moral ungemein empfänglichen Zeit der Aufklärung.

Wenn Gellert in seiner Fabeldichtung sich nicht mehr streng an die Strophenform hält und den Alexandriner durch vers irréguliers ersetzt, zeigt er in diesem Bestreben, daß er die Verserzählung von unerträglichen Fesseln zu befreien sucht. Das sentenziöse Gepräge der Lehr-gedichte und Fabeln, die superlative Hyperbel in ihrer ironischen und komischen Verwendung, Parodie und die „moralische" Ironie sind Verkörperungen des klassizistischen Dogmas, wonach der Mensch Schöpfer und alleiniger Gegenstand der Erkenntnis des Wahren und damit des Schönen sei. Die Einengung der gedanklichen Formung und der sprachlichen Diktion auf das Vernünftige, Moralische, rein Menschliche mußte die wesentlichen dichterischen Möglichkeiten der Sprache entwerten, und erst die Erweiterung dieser Möglichkeiten durch die Verlegung des Schwerpunktes konnte dem sprachlichen Leben wieder neues Blut zuführen. Zwiespältig wie der Stil selbst, ist auch seine Deutung.

2. Der Satz und das Verbum.

Die Stilgebung des Klassizismus strebt syntaktisch nach möglichst parataktischer Satzbildung, nach übersichtlichen Einheiten, nach Klarheit im gedanklichen Fortgang durch möglichste Einfachheit und Einlinigkeit und nach Aufhellung aller Dunkelheiten im Gedankenverlauf durch Motivierung und Erklärung [88]). Der ratio-

[88]) Über das Wesen des rationalen Satztypus vgl. Richard Alweyn, Vorbarocker Klassizismus und griechische Tragödie .... S. 33 ff.

nale Satzbau ist nicht dicht und dunkel, sondern locker, lose, umständlich, breit, durchsichtig und leicht verständlich. Die Sätze sind nicht überfrachtet mit sinnschweren Worten, die hart aufeinanderstoßen, sondern fügen gewohnte und hergebrachte Worte durch viele bedeutungsarme Zwischenglieder zur einhelligen Gedanken- und Sinneinheit. Der breite und umständliche Satz, hervorgegangen aus dem Wunsche, möglichst deutlich und verständlich zu sein, wird zum Kennmal der Aufklärung.

Hagedorn verwendet in seinen Lehrgedichten vor allem den kopulativen Satz. Er entspricht der Art seines rationalistischen Denkens, das zwei Begriffe vergleichend zueinander in Beziehung setzt. Die Kopula als das Gleichheitszeichen stellt Subjekt und nominales Prädikat einander gegenüber. Dieser kopulative logische Satz ist in labiler Gleichgewichtslage. Die gedankliche Bewegung, theoretisch nur im Begriff gänzlich zur Ruhe kommend, hat jedoch das Bestreben, diese Gleichgewichtslage durch stärkeren Bedeutungsakzent auf den verbalen Satzelementen zu zerstören. Deshalb schwächen Hagedorn und andere rationalistische Dichter den materiellen Gehalt des Verbums.

Dieser beschriebene rationalistische kopulative und logische Satztypus findet sich bei Gellert fast nirgends. Immer tritt an die Stelle der Kopula ein Verb. Rationalismus und Klassizismus könnten hiernach entschieden durchbrochen sein. Das ist aber nicht der Fall, denn das Verb ist dem Nomen gegenüber noch in Dienststellung, das überall dominiert. Die Eigenbedeutung des Verbums tritt noch sehr weit hinter seine syntaktische Funktion zurück. Wenn es als Vermittlung zwischen den Außengliedern des Satzes nicht rein kopulativ gebraucht wird, hat es transitiven Charakter und zielt abschließend auf ein nominales Objekt, wodurch die nominalen Teile des Satzes verstärkt, dem Satz ein ruhiger und statischer Charakter verliehen wird.

Solche Sätze treten, wenn sie sich zu einem stilistischen Ganzen zusammenfügen, nach den Gesetzen der Parataxe oder Koordination zusammen. Wenige Verse des Lehrgedichtes „Reichtum und Ehre“ [89]) sollen einige charakteristische Eigenheiten des Gellertschen Satzbaues herausheben:

„Du hörst, daß dich dein Feind zu lästern sich erkühnt.
Es schmerzt; doch Trost genug, du hast es nicht verdient.
Ein Unfall raubt dein Gut, ein Räuber hats entführet.
Es schmerzt; doch Glück genug, daß Gott die Welt regieret.
Du fühlst ein ander Weh, du fühlst der Krankheit Pein;
Doch Trost genug, nicht krank durch eigne Schuld zu seyn.

[89]) Schr. II, 27.

Dir raubt der Tod dein Weib, den Freund, den einzgen Erben. Es schmerzt; doch Trost genug, sie waren wert zu sterben."

Bildungen wie „du hörst", „es schmerzt", „doch Trost genug" zeigen deutlich die Kürze in der Gellertschen Satzbildung. Die parataktische Satzbildung bringt es mit sich, daß konjunktionale Nebensätze zu Hauptsätzen erhoben werden, „du hast es nicht verdient" tritt als Hauptsatz asynthetisch neben den Hauptsatz. Die „asynthetische" Beiordnung „ein Unfall raubt dein Gut, ein Räuber hats entführet" ist anaphorisch verbunden; der zweite Gedanke geht dem ersten beinahe parallel, spezialisiert ihn aber. „Du fühlst ein ander Weh, du fühlst der Krankheit Pein" ist syntaktisch und logisch dieselbe Bildung. „Dir raubt der Tod dein Weib, den Freund, den einzgen Erben" bringt eine Objekthäufung; diese syntaktische Asymmetrie kann aber das Satzgleichgewicht nicht stören, weil die Häufung keine Steigerung enthält und weil die Fortführung der Gedankenbewegung dieselbe ist wie in den vorhergehenden Versen: „Es schmerzt; doch Trost genug, sie waren wert zu sterben." Der letzte Satz ist wieder zum Hauptsatz erhoben.

Syntaktisch zeigen uns diese Verse ein Vorherrschen der asynthetischen Parataxe und logisch eine manirierte Parallelschaltung der Gedanken. Das dreimalige „es schmerzt" und das viermalige „doch Trost genug" sind beinahe des Guten zuviel.

Das häufige Vorkommen der kopulativen Konjunktion „bald — bald" [90]) weist ebenfalls auf die Parataxe hin. Der parataktische Stil referiert, er entwickelt nicht, und verwischt die logische Unterordnung. Im Wesen der Parataxe liegt es, daß neben der asynthetischen Aneinanderreihung kurzer Aussagesätze auch die polysynthetische Verbindung steht [91]). Der Satzbau zeigt, daß Gellert sich vor allem der Hauptsätze und Hauptsatzverbindungen bedient, denn es ist die natürliche, weil übersichtliche Satzform dessen, der die Gabe des Dichtens als einer akustischen, nicht immer schriftstellerischen Tätigkeit besitzt.

Eine andere syntaktische Eigenheit der Gellertschen Satzbildung ist der Zwischensatz, sehr oft in der Form der Parenthese, oft aber auch in andern, logischen Funktionen. Gellerts Fabelstil ist besonders reich mit Parenthesen ausgestattet [92]). Sie werden durch Gellerts Dialogführung hervorgerufen. E. Schmidt [93]) sieht die Parenthese als Ersatz für die Hypotaxe an. Sie konnte später leicht zur Hypotaxe führen, denn sie sucht

[90]) Schr. I, 192, 195, 207, 278 u. a.
[91]) Schr. I, 50.
[92]) Schr. II, 3, 7, 9, 10, 11, 19, 20, 22, 27, 29, 31, 35, 41 u. a.
[93]) E. Schmidt, a. a. O. S. 63.

die Einlinigkeit und Geradlinigkeit der rationalistischen Syntax zu zersprengen, was ihr aber bei Gellert durch ihre Kürze noch nicht gelingt. Die häufige Parenthese setzt immer eine gewisse Lässigkeit des Ausdrucks voraus. In den Fabeln hat sie jedoch stilistisch ein gewisses Recht, weil ein Dialog dargestellt werden soll.

Die andern Zwischensätze wie:

„So treu, als er sich lebt, der ganzen Welt zu leben."
„Und mehr, als du gehofft, wirst du durch ihn besitzen."
„Und, weil er dein gedacht, ihm dich auf ewig schenkest."
„Und, wie er denkt und glaubt, auch mit ihm glaubst und denkest."
„Um, was er einmal tat, dir zehnmal vorzurücken."
„Ward, sey nicht länger stolz, bald drauf ein Geck gepriesen."
„Wenn du, wie du dich rühmst, ein Freund der Wahrheit bist."
„Dir, wenn du fehlst, dein Warner sein."
„Dir, wenn du rufst, mit Rat entgegeneilen." ... u. a. [94]),

obwohl oft hypotaktisch eingefügt, füllen immer nur den ersten Halbvers des Alexandriners oder anderer Metra und können die geforderte rationalistische Übersichtlichkeit noch nicht verwischen. Im Gegenteil diese Satzstellung kommt dem klassizistischen Prinzip, den Sinnabschluß mit dem Versende zusammenfallen zu lassen, sehr entgegen. Sie gibt auch Gelegenheit, hauptsächlich innerhalb des Alexandriners, zur Bildung von Antithese und Parallelismus. Das Verbum finitum im umgreifenden Nebensatz oder das Verbum infinitum im umgreifenden Hauptsatz am Schluß des Verses bewirken eine bestimmte Geschlossenheit. Ferner erhält der Vers durch die Endstellung des Verbums ein sinnschweres Wort für den Versschluß, der mit Bedeutung mehr belastet sein muß als der Anfang.

Dieselben klassizistischen Vorteile bietet der Relativsatz, der von Gellert eifrig verwendet wird. Das Verbum tritt auch an den Schluß des Satzes. Der Relativsatz ist konstitutiv für viele Fabelanfänge. Gellert verwendet ihn häufig attributiv zur inhaltlichen Erläuterung eines Nomens. Von hier aus öffnet sich uns eine neue Perspektive für die rationale, stereotype Komposition mancher Fabeln. Am Anfang steht das Nomen, dann folgt der Relativsatz, der sich meist über drei Verse hin ausdehnt. Am Anfang des 5. Verses folgt die Wiederaufnahme des Nomens oder der nominalen Verbindung.

Diese wiederholte Anwendung führt uns auf folgendes Schema (der Relativsatz wird durch Punkte wiedergegeben):

---

[94]) Schr. II, S. 3.

„Ein Füllen, das . . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
diess Füllen lief . . . . . ."

Oder:

„Phylax, der . . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
Phylax, dem . . . . . .
. . . . . .
diesen fiel ein Fieber an."

Oder:

„Philemon, der . . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
Philemon konnte doch dem Neide nicht entgehn."

Dieses Schema wiederholt sich noch bei vielen Fabelanfängen [95]).

Durch den Relativsatz wird meist ein einzelner nominaler oder pronominaler Begriff des Hauptsatzes näher bestimmt. Nur selten bezieht sich der Relativsatz auf die ganze Handlung des Hauptsatzes. Am häufigsten tritt er an die Stelle eines nominalen Subjekts oder eines näheren Objekts: ein Begriff wird ohne nähere Definition durch einen neutral eingeleiteten Relativsatz umschrieben:

„Was die Natur befiehlt, was die Vernunft gebeut,
Was dein Bedürfnis heischt, dies reizet seine Triebe."

Oder:

„Was beides unserm Geist gab und zu geben schien,
Rührt seine Fläche nur und dringt nicht selbst in ihn,"

Oder:

„Was du siehst, ist Lust,
Und was du fühlst, ist Freude" [96]).

Des öfteren ist der Relativsatz objektiv verwendet:

---

[95]) Schr. I, 23, 89, 172, 180, 196, 198, 217.
[96]) Schr. II, 4, 7, 23, 25, 24, 3.

„Der Bär erzählte drauf, was er in fremden Landen
Für Abentheuer ausgestanden,
Was er gesehn, gehört, gethan."

Oder:

„Nein, was er Brüdern thut, das hat er Gott gethan" [97]).

Dem rhetorischen Schwellbedürfnis von Gellert kam der Relativsatz sehr entgegen. Das zweite Beispiel des obigen Schemas zeigt, wie bei einer achtzeiligen Strophe sieben Zeilen durch Relativsätze ausgefüllt werden können. Zwischen „Phylax ... und diesen fiel ein Fieber an" schiebt sich die weitläufige attributive relativische Bildung ein.

Die attributiven Möglichkeiten des Barock, die bei manchen Autoren zu wahren Satzungetümen führten, finden sich bei Gellert nicht mehr, obwohl diese Behandlung des Relativsatzes auch noch als barocker Rest anzusprechen sein wird. Die letzten Beispiele zeigen wie echt klassizistisch der Relativsatz als selbständiges Satzglied mit wesentlichen syntaktischen Funktionen (Subjekt, Objekt) in den Obersatz hineingezogen wird, und so die attributiven Möglichkeiten gemindert werden.

Man gewinnt den Eindruck, daß Gellerts Relativsätze noch keiner anderen logischen Notwendigkeit entspringen als der der anderen klassizistischen Autoren und auch nur dem Bedürfnis syntaktischer Variation dienen. Gleichwohl tendiert diese Behandlung des attributiven Relativsatzes dahin, durch Aufschwellung die Gleichgewichtslage zu zerstören und die Verse ins Rutschen zu bringen.

Dem rationalistischen Inbeziehungsetzen entspricht die häufige Verwendung hypothetischer Sätze. Meist bedingen Ereignis oder Begriff des Nebensatzes Ereignis und Begriff des Hauptsatzes, die hypothetischen Sätze treten also fast immer in der Form des Konditionalsatzes [98]) mit der „wenn-dann-Beziehung" auf und sehr häufig mit der Ellipse der Bedingungspartikel [99]).

Der Konditionalsatz in seiner wiederholten Verwendung bewirkt neben der Sentenz den didaktischen Charakter der Fabeln und insbesondere der geistlichen Lieder und Gedichte. Die stereotype Verwendung zeigen drei Strophenanfänge vom „Danklied":

„Wenn Noth zu meiner Hütte sich nahte,
So hörte Gott der Herr mein Flehn ...
Wenn mich der Haß des Feindes betrübte,
Klagt ich Gott kindlich meinen Schmerz ....

[97]) Schr. I, 7, II, 34, 38 u. a.
[98]) Schr. II, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 13, 15, 18, 95 u. a.
[99]) Schr. II, 5, 11, 13, 15, 18 u. a.

Wenn ich verirrt vom richtigen Pfade,
Mit Sünde mich umfangen sah,
Rief ich zu ihm" . . . .

Lauter Hypothesen verhindern den Ausdruck des Gefühls und die Handlung selbst.

Der Hauptsatz nimmt oft die Form eines Imperativ- oder Fragesatzes an: Das Lied „Beständige Erinnerung des Todes" hat von seinen 11 Strophenanfängen sechsmal den Beginn: „Denk an den Tod", dem jedesmal ein oder zwei Bedingungssätze folgen. Für den Fragesatz sollen drei Stophenanfänge von dem Lied „Wider den Übermuth" genügen:

„Wenn ich vielleicht der Welt mehr, als mein Nächster, nütze;
Wer gab mir Kraft dazu? . . . ."
„Wenn mir ein größer Glück, als ihn erfreut, begegnet;
Bin ich ein bessrer Knecht? . . ."
„Wenn ich, geehrt und groß, in Würden mich erblicke;
Gott, wer erhöhte mich? . . ."

Diese letzten Beispiele führen uns auf ein anderes Satzbaumerkmal von Gellerts Rationalismus, auf das Vorkommen der Vergleichspartikel „a l s". Gellerts moralisch-ethischer Haltung mußte der Komparativ willkommen sein. In seinem Stil finden sich viele Satzteile und Nebensätze des Vergleichs, des Gleichheits- und des Ungleichheitsverhältnisses. Gellert verwendet die Partikel „als" für das prädikative Attribut und für den prädikativen Akkusativ.

„Soll ich, als ein Thor, mein Herz . . . . verschließen?"

Oder:

„. . . Wenn ich von Unruh voll,
Als meines Schatzes Herr, den Schatz nur hüten soll!"

Oder:

„Doch ist dein Umgang nichts, als ein beredt Geschwätz,
Nichts, als ein leer Gewerb vornehmer Eitelkeiten,
Nichts, als der Witz, den Ruhm der andern zu bestreiten;
Ist nichts, als Schmeicheley, nichts als der Geist der Pracht,
Des Balles und des Spiels, der so beredt dich macht."

Von einiger stilistischer Bedeutung ist noch die Partikel „d a ß", die Subjektiv-, Objektiv- und Adverbialsätze der Absicht und der Folge einleitet.

Noch häufiger findet sich der I n f i n i t i v s a t z vor. Er ist abhängig von einem zu erläuternden Subjekt[100]), Objekt[1]) oder

[100]) Schr. II, 24. I, 3.
[1]) Schr. II, 20, 22 u. a.

Umstand[2]). Die klassizistischen Dichter verwenden den Infinitiv um des Endreims willen. Die große Zahl für die zweisilbigen Reimstellen gewinnt Gellert mit Hilfe des echten und unechten Hilfzeitwortes[3]). In der Fabel „Der Zeisig" stehen von 18 Versen fünf Infinitive in der Reimstelle, in der einsilbigen Reimstelle steht ein synkopierter Infinitiv „sehn". In den Beurteilungen führt Gellert über die beiden Verse der ersten Strophe von der Fabel „Der Sperling und die Taube":

„Ein Sperling half den frommen Tauben
Oft ihre Kost vom Schlage rauben",

folgendes aus: „Half rauben, anstatt, er raubte ist der liebe Reim". Oder er sagt über zwei Verse der 3. Strophe:

„Im blauen Schwanz und blauen Flügeln
Schien sich ihr Mann oft zu bespiegeln."

„Warum nur schien? tat ers nicht wirklich ...? oder mußte ich den Infinitivum „spiegeln" zu „Flügeln" haben?"

Belebende Mittel der rationalistischen Satzbildung sind rhetorische Frage, Imperativ und rhetorische Interjektion. Rhetorische Fragen sind bei Gellert überaus beliebt. E. Schmidt zeigt, daß in der Erzählung „Der glückliche Dichter" in die Exposition der Handlung, die nur drei Zeilen umfaßt („Ein Dichter, der bei Hofe war . . . schlief einst bei Tag im Louvre ein . . . und war nicht schön"), vierundzwanzig Zeilen von Fragen und Parenthesen eingeschoben sind. Nach der ersten Zeile beginnen sofort die Fragen: „Bey Hofe? Was? Bey Hofe gar? Wie kam er denn zu dieser Ehre?" usw. Die rhetorische Frage wird hier zur Retardierung einer fortlaufenden Schilderung durch Unterbrechung verwendet. Dieselbe Verwendung kennt auch Hagedorn[4]).

An anderer Stelle dient die rhetorische Frage zur Herstellung eines künstlichen Dialogs. Gellert und auch noch Lessing lassen in ihren Fabeln, Gellert auch in den Lehrgedichten, den Leser oder Hörer Fragen stellen, beantworten dann diese Fragen oder fragen ihn selbst. Unser Beispiel zeigt diese Verwendung zum Teil. „Vom Menschenfreund" sagt Gellert:

„Er setzt das ganze Jahr gewisse Gelder aus.
Für wen? frißt sie vielleicht der Schmeichler und der Schmaus?

---

[2]) Schr. II, 7, 14, 16, 17, 21, 22.

[3]) Echte: sein, werden, können, sollen, müssen, mögen; unechte: anfangen zu, („fing an zu" kommt wiederholt vor), wissen zu ...., eilen zu . . ., rufen zu . . ., wünschen zu . . ., pflegen zu . . ., u. a.

[4]) Eig. Gott. v. 67—177.

Erkauft er sich damit der Dichter Lorbeerreiser?
O nein, erröthet nur, er baut den Wittwen Häuser ..." [5])

Die rhetorische Frage muß ein andermal einem ausgesprochenen Gedanken zum pathetischen Nachdruck verhelfen. In dieser Verwendung kann sie Gellert gut für die Fabelmoral gebrauchen:

„Wer weiß, ob mancher Große nicht
Im Herzen, wie der Schulze spricht?" [6]).

Oder:

„Sagt, Menschen, ists kein Glück,
Sein Schicksal nicht zu wissen?" [7]).

Oft dient die Frage der einfachen Fortführung einer Schilderung:

„Wie, sprichst du, mir den Stolz, dies Laster vorzurücken?
Wenn zeig ich ihn? sehr oft. Er redt aus deinen Blicken,
Er prahlt in deinem Gang, gebeut aus deinem Ton . . ." [8]).

In den Lehrgedichten muß die Frage häufig die Reimstelle mit einem passenden Wort versehen, sie muß darum syntaktisch eine Variation in der Wortstellung herbeiführen:

„Die hellsten Tugenden sind diese Tugend nur?
Wie oft erzwinget sie der Hochmuth der Natur?" [9]).

Zur Bildung der Antithese oder um ein sinnschweres Wort in die Zäsurstelle des Alexandriners zu bekommen, stellt Gellert gern die Kopula an den Anfang:

„Ist jener glücklicher, der reicher ist als du?"
„Ist nicht der größte Ruhm ein klein und flüchtig Gut?
Ist nicht des andern Neid selbst seines Ruhmes Frucht?" [10]).

Oder kann das Verb an die gleiche Stelle mit der gleichen Funktion treten:

„N ü t z t nicht mein Überfluß auch dem, ders nicht verdient?" [11]).

Gellert gewinnt so ein bedeutendes Wort für den A n f a n g, eines für die M i t t e und eines für das V e r s e n d e. Alle diese Beispiele zeigen die Herkunft der Frage aus dem Bedürfnis der Satzvariation sehr deutlich. Gellert kennt auch eine ausgedehnte Verwendung der rhetorischen Frage in seiner lyrischen Dichtung, sie kommt aber natürlich nicht so häufig vor wie in den rein didaktischen Gedichten. In der Lyrik dient sie der Dubatio oder dem gesteigerten Ausdruck einer allgemeinen Wahrheit:

---

[5]) Schr. II, 9.
[6]) Schr. I, 131 „Der junge Drescher".
[7]) Schr. I, 59 „Semnon und das Orakel".
[8]) Schr. II, 48 (Der Stolz).
[9]) Schr. II, 57.
[10]) Schr. II, 24, 20, 23 u. a.
[11]) Schr. II, 58.

„Erfreut ich mich des Herrn, der unser Flehn bemerkt?
Und hab ich im Vertraun auf ihn mein Herz gestärkt?“ [12]).

Oder:

„Wie groß ist des Allmächtgen Güte!
Ist der ein Mensch, den sie nicht rührt?
Der mit verhärtetem Gemüthe
Den Dank erstickt, der ihm gebührt?“

In diesem Zusammenhange sei auch auf die elliptischen Bildungen in Gellerts Stil hingewiesen. In dem Streben nach Lebhaftigkeit und Kürze bildet Gellert Fragesätze: „Ich glücklich? sprach Lupin ...“ „Du, deines Schatzes Knecht?“ „Wie?“ „Nur einen?“ „Warum?“ „Aus Überzeugung?“

Die Ausrufesätze werden ebenso verkürzt:

„Auf!“ „Gut!“ „Mensch!“ „O Tugend!“ „O Freund!“

Diese Ellipsen zeigen wie die Aposiopesis ein gewisses impressionistisches Streben zur Festhaltung flüchtiger Fragen und Ausrufe. Wie wir schon selbst von Gellert hörten, strebte er nach lebhafter, leichter und natürlicher Diktion, nach der munteren Konversation des Lebens; dadurch kommt etwas Irrationales in den Stil Gellerts. Doch die von Gellert geforderte Natürlichkeit war noch durch die intellektualistische rationalistische Brille gesehen und noch nicht so blutdurchströmt wie die Rousseaus, Goethes oder des Sturms und Drangs.

Andere Ellipsen, die in den Fabeln oder Lehrgedichten dem Fortgang der Handlung oder des Gedankens dienen, wie das damals modische „gesetzt“ oder „genug“, „kurz“, „gut“, „kurz und gut“ [13]) sind dagegen echt rationalistische Stilmerkmale, man sieht an ihnen, daß es dem Dichter nicht an der Gedankenbewegung selbst liegt, sondern an dem Resultat der Gedankenbewegung, an der moralischen Absicht, am Zweck. Das gleiche Ziel verfolgen die kurzen Sätzchen wie: „Er stirbt“, „sie irrt“, „er irrt“, „er folgt“, „er kömmt“ u. a.

Deklamatorische Lebhaftigkeit bewirkt die rhetorische Interjektion. Wenn sie Hagedorn in dieser Absicht in den didaktischen Gedichten nur sparsam verwendet [14]), ist von Gellert gerade das Gegenteil zu berichten: Interjektionen wie O! O nein! Doch nein! Doch ach! Ach! Ja! u. a. finden sich in den Lehrgedichten, Fabeln und geistlichen Liedern sehr häufig. Wir deuten das reiche Vorkommen der Interjektion als ein Eindringen der Empfindsamkeitsbewegung in Gellerts Schaffen. In gewissem Maße

[12]) Schr. II, 103, (Prüfung am Abend).
[13]) Schr. I, 43, 56, 59, 63, 67, 72, 73, 82, 181, 195, 207, 215, II, 22 u. a.
[14]) K. Epting a. a. O. S. 97.

erreicht er damit eine dramatische Spannung in seinem Stil und bringt ein Gefühlsmoment in seine sonst etwas langatmige und trockene didaktische und moralische Dichtung.

Gellert läßt gern einen Sinnabschnitt in seinen Lehrgedichten oder Gelegenheitsgedichten mit einem Ausruf beginnen:

„O! spricht er bei sich selbst . . ."
„O! denkt der Menschenfreund . . ."
„O! wollte doch der Mensch . . ." [15])

oder in den Gelegenheitsgedichten:

„O Graf! . . ." „Ja Graf! . . ." „O Freund! . . ." usw. [16]).

In die Fabeln und Lehrgedichte dringt ein lyrisches Moment ein. Die Arbeit an der „commoedia commovente" hat in den Lehrgedichten und geistlichen Liedern sicher abgefärbt. Der eigentliche Ausrufesatz, häufig mit der Partikel „wie" eingeleitet, dient wie die rhetorische Frage dem Ausdruck der Eindringlichkeit und Lebhaftigkeit. Gellert setzt ihn oft an einen Anfang, sei es an den Anfang einer Fabel, eines Gedichtes, einer Strophe, oder der Moral [17]).

Die klassizistischen Dichter variieren mit Hilfe des Ausrufesatzes auch ihren Satzbau. Die Inversion, welche die Satzakzente verlagert, bringt Abwechslung mit sich und gestattet es, ein sinnschweres Wort an das Versende zu setzen:

„Wie groß ist des Allmächtgen Güte . . ."
„Wie glücklich pries er sich in seiner Ehrenstelle . . . ."
„Wie sicher lebt der Mensch, der Staub . . ." [18]).

In der Modalität des Satzes bringt der Imperativsatz als direkte Form der Apostrophe einen Wechsel. Gellert wendet sich oft an die Leser als an fiktiv Anwesende oder an die betreffende Menschenkategorie, die aus der Fabel oder dem Lehrgedicht eine Lehre ziehen soll: „O Spötter!" „O Dichter!" „O Inkle!" „Wahrheitsfreunde!„ „O Mensch!" Diese Stilfigur zeigt sehr deutlich den gesellschaftlichen Charakter von Gellerts sozialer Dichtung, für die das breite Publikum eine unentbehrliche Resonanz ist.

Zur Verwendung ihrer zweiten Form, der indirekten Apostrophe, hatte Gellert wenig Gelegenheit. Sie bringt ferne Gegenstände oder Personen durch Zitat in die räumliche und zeitliche Gegenwart des Sprechenden und setzt eine natürliche, lebhafte Erregung im Dichter voraus. Durch sie wird bei Hagedorn didaktische und lyrische Dichtung unterschieden [19]). In der lyrischen

[15]) Schr. II, 3 ff. „Der Menschenfreund".
[16]) Schr. II, 71 ff.
[17]) Schr. I, 32, 42, 47, 53, 133, 173. II, 3, 122, 184, 221.
[18]) Schr. II, 122. I, 133. II, 221.
[19]) K. Epting, a. a. O. S. 98.

ist sie das Ausdrucksmittel schlechthin. Hagedorn personifiziert abstrakte Begriffe und Gegenstände aus der anakreontischen Vorstellungswelt und schafft damit einen Übergang von den konventionellen Anrufen der Götter und Musen in der früheren Dichtung zu Klopstocks Gebrauch.

Diese Form der Apostrophe verwendet Gellert eigentlich nur in seinen Fabeln. Hier ruft er mitunter noch die „Venus" und die „Gottheit" an, sonst personifiziert er abstrakte Begriffe des Fabelgehaltes:

„O Ruhm, dring in der Nachwelt Ohren,
Du Ruhm, den sich mein Greis erwarb."
„O schwere Last der Eitelkeit."
„O Glücke! rief Aret."
„O Hoheit! ruft er aus, könnt ich dich ewig schmecken."

Die Apostrophe kann bei Gellert auch schon eine pathetische Tönung erhalten:

„O Freund! bedaure doch Alcesten . . ."
„O Danvelt! soll ich dich vom Tode nicht befreyn?"
„O Gott! was soll ich nun erdulden?"
„Du aber, die mich dichten heißt, du, Liebe . . ." [20]).

Die polyonymische Apostrophe von Hagedorn kennt Gellert nicht.

Die **Zeit** der Dichtung gibt sich in zwei Dauerformen, in den in der Gegenwart und in der Vergangenheit noch dauernden, dem Präsens und Imperfekt. Vorwiegend ist die Zeitform präsentisch, und zwar fast ausschließlich in der didaktischen Dichtung, die in ihrem verallgemeinernden, rationalistischen, begrifflichen Denken keine Zeitunterschiede kennt. Das Präsens in seiner zeitlich verallgemeinernden Form hebt ja die Tatsachen über den einmaligen Fall hinaus in den Zustand reinen Denkens.

Die Fabeldichtung beginnt oft, aber nicht immer, die Erzählung im Imperfekt. Dieses dehnt sich meist nur über einige Verse aus und geht sofort in das Präsens über. Dies zeigt das Bestreben, aus der Erzählung in die Anrede eines gegenwärtig vorgestellten Gegenstandes oder in die Wechselrede mit einem Menschen überzugehen. Manchmal besteht das Imperfekt nur aus einem oder zwei Wörtern, die parenthetisch eingeschoben sind:

„Zur Elster sprach der Fuchs: O! wenn ich fragen mag
Was sprichst du doch den ganzen Tag! . . ."
„Nun Biene, sprach die träge Henne,
Dies muß ich in der Tat gestehn . . ."

---

[20]) Schr. I, 216, 254, 64.

„Sohn, fing der Vater an, indem er sterben wollte,
Wie ruhig schlief ich itzt nicht ein . . . .“ [21]).

Durch den möglichst ausschließlichen Präsensgebrauch wird die Satzbildung monoton und schematisch, denn der ganze Reichtum der Konjugationsformen blieb ungenützt liegen, und ließ so die syntaktischen Ausdrucks- und Abstufungsmöglichkeiten der Sprache in sehr hohem Maße verarmen. Gellert versuchte, wie wir schon sahen, diese Eintönigkeit durch die rhetorische Frage, den Ausruf und Imperativ syntaktisch abwechslungsreicher zu gestalten.

Das Verbum hat, wie wir oben schon betonten, im rationalen Satz fast nur syntaktische Funktionen. Im rationalen Satz herrscht das auf ein Objekt zielende transitive Verbum vor. Dadurch wird die Dichtung teleologisch und bekommt einen epischen Charakter. Das transitive Verbum hinderte wie Sentenz und hypothetische Sätze den Ausbruch des Gefühls. Denn „vom Verbum aus gesehen lebt alle Epik vom transitiven, wie alle Stimmungslyrik vom intransitiven Verbum“ [22]). Gellerts Lyrik ist noch weitgehend didaktisch und darum vom transitiven Verbum bestimmt [23]). Verglichen mit Opitz und Hagedorn läßt sich jedoch darlegen, daß bei Gellert das Intransitivum durch das Aufkommen der Empfindsamkeitsbewegung wieder etwas stärker zur Geltung kommt. Aber Klopstock allein eröffnet hier der Dichtung neue ungeahnte Möglichkeiten.

Unter der materialen Entwertung des Verbums hatte auch das Adverbium zu leiden. Es tritt bei den klassizistischen Dichtern selten auf, wenn es aber erscheint, ist aus dem adverbialen Epitheton ornans ein Epitheton terminans geworden. Aus der Fabel „Der Kranke“ entnehmen wir einige Verse:

„Hier setzt sich der Geplagte nieder.“
„Er greift betrübt nach seinem Stabe.“
„Schnell lebten die gelähmten Glieder.“
„Der Küster kam von ungefähr herbei.“
„Der Küster läßt sich lange fragen.“
„Von dem sein Grab so rühmlich spricht.“ [24]).

Das Adverbium ist in allen diesen Fällen bestimmend; es erfüllt nur die allernotwendigsten determinierenden Funktionen, ist aber seines dekorativen Charakters ganz entkleidet. Die bestimmende Tendenz wird manchmal noch verstärkt durch das deiktische „so“, „so rühmlich“, „so lange“, „so schnell“ usw.

[21]) Schr. I, 20, 69, 295.
[22]) R. Alewyn, a. a. O. S. 36.
[23]) Von 100 satzbildenden Verben sind im Durchschnitt 42 intransitiv. Nach der Zählung von Epting ist das Verhältnis bei Hagedorn 100 : 38.
[24]) Schr. I, 18.

Eigentliche Adverbien sind bei Gellert selten, meist wird die adverbiale Bestimmung durch ein präpositionales Nominaladverb ausgedrückt, wo das Nomen dominiert. Dadurch erhält der nominale Charakter des Gellertschen Satzes eine weitere Verstärkung, und dieses nominale Gepräge macht den Satz etwas starr und schwer.

Diesem Stil gegenüber ist der Bau des Klopstockschen Satzes besonders auffallend, wo das Dekor fast ausschließlich dem schmückenden adverbialen Epitheton übertragen wird. Wir stellen je zwei Strophen von Klopstocks „Gestirnen" und Gellerts „Ehre Gottes aus der Natur" einander gegenüber:

„Es tönet sein Lob Feld und Wald, Thal und Gebirg
Das Gestad' hallet, es donnert das Meer dumpfbrausend
Des Unendlichen Lob, siehe des Herrlichen,
Unerreichten von dem Danklied der Natur!
Es singt die Natur dennoch dem, welcher sie schuf,
Ihr Getön schallet vom Himmel herab, lautpreisend
In umwölkender Nacht rufet des Strahls Gefährt
Von den Wipfeln, und der Berg' Haupt es herab!"[25]).

„Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre,
Ihr Schall pflanzt seinen Namen fort.
Ihn rühmt der Erdkreis, ihn preisen die Meere;
Vernimm, o Mensch, ihr göttlich Wort!
Wer trägt der Himmel unzählbare Sterne?
Wer führt die Sonn' aus ihrem Zelt?
Sie kommt und leuchtet und lacht uns von ferne
Und läuft den Weg, gleich als ein Held."

Ein flüchtiger Vergleich, der hier nur auf das Adverbium zielt, zeigt schon, daß bei Klopstock das Adverbium direkt im Dienste des Ausdrucks und des Versschmuckes steht. „Dumpfbrausend" und „lautpreisend" eröffnen eine gewaltige Gefühlstiefe und zentrieren um sich die angrenzenden Verse.

In Gellerts Sätzen suchen wir jedoch vergebens nach schmückenden Adverbien, das Dekor wird hier vom Reim, von der Anaphora und der Alliteration (leuchtet — lacht — läuft) getragen.

Wie Epting nachweisen kann[26]), lehnt Hagedorn die individuelle Charakteristik der Situation durch den Ausdruck ab. Die klassizistische Sprache verwendet den beweglichsten Teil unserer Sprache, das schwebende Verbum, nicht in dem Maße, wie sie das starre Substantiv und Adjektiv als Ausdrucksmittel be-

[25]) Klopstock, Sämtliche Werke, Leipzig 1823, 1. Bd. S. 163.
[26]) K. Epting, a. a. O. S. 103.

nützt. Das Verbum kann wohl g e h ä u f t auftreten, aber es besitzt keine individuelle Ausdruckskraft.

Die Hagedornschen Verse:

„Der Hunger fliehet ihn, wie er die Arbeit scheuet,
Die Reizung bester Art, die jenen Stand erfreuet,
Der weidlich sich bewegt, sät, ackert, erndtet, drischt,
Gräbt, pflanzet, wässert, walzt, schwimmt, rudert, flößt und fischt." [27])

Oder die Gellertschen Verse:

„Was er gesehn, gehört, gethan."
„Sie hat geseufzt, gebuhlt, gelacht."
„Er ächzt, er weint und schreyt, er will mit ihr verderben."
„Sie weinte, gieng und gab dem Armen."
„Man wartet, pocht und lärmt."
„Er hilft, er dient, er nützt, sorgt, wachet und verbessert." [28])

enthalten noch keine individuelle Charakteristik. Ganz allgemein wird ein Zustand, eine Tätigkeit, eine Bewegungsrichtung angedeutet, denn durch diese Häufung wird dem einzelnen Verbum seine d y n a m i s c h e Kraft geraubt, es kann nur ein geringes Plus der gesamten Bewegung hinzufügen.

Die galante Dichtung hatte noch für jedes Geschehen, für jede Bewegung, ihren eigenen Ausdruck. So dichtet Celander über die stolze, spröde, unerbittliche Frau:

„Felsen zerspringen,
Eisen wird weich,
Diamanten lassen vom Blute sich zwingen
Und Perlen in Wein.
Ihr aber mein Leben, seid Keimen nicht gleich,
Ihr wollet noch härter als selbige seyn.
Die Augen, die reichen euch Thränen und Flüche,
Die Adern, die zinsen mein eigenes Blut,
Von euch zu erlangen Liebe und Gunst,
Ach! aber umsonst." [29]).

Die klassizistische Dichtung übt hier einen gleichmacherischen Einfluß aus; sie entwertet die Sprache q u a l i t a t i v und hat den Erfolg, daß manche Verben eine bestimmte Bedeutung ganz einbüßen und beinahe ganz vertauscht werden können: leben, sich zeigen, scheinen, bleiben, hangen, haben alle die Bedeutung „sein".

---

[27]) Glückl. v. 243 ff.
[28]) Schr. I, 7, 17, 67, 173, 233. II, 11.
[29]) Celanders Gedichte, S. 29.

Oben mußten wir schon einmal darauf hinweisen, daß durch das anthropomorphistische Weltbild die Sprache in ihren dichterischen Möglichkeiten sehr stark entwertet wurde. Dies haben wir hier vom Verbum aus weiter zu belegen. Ein sehr wichtiges Verbum der Lehrgedichte und Fabeln ist „n ü t z e n". Dieses vielgeschmähte Lieblingswort der Aufklärung kann die ganze Breite des Lebens einschließen. Der pädagogische Charakter dieses Wortes weist darauf hin, daß nicht von einem Gegenstandsgebiet, sondern vom M e n s c h e n aus, von dem, was ihm notwendig ist, und was seiner Lage entspricht, die Dinge bewertet und ausgelesen werden [30]).

Um diesen pädagogischen Vorstellungskreis gruppiert sich ein hoher Prozentsatz von Gellerts Verben: lehren, erleuchten, unterrichten, bessern, erfreuen, beherrschen, besiegen, dienen, helfen, sorgen, ernähren, schenken, leiden, empfinden, kränken, schänden, betrüben, hassen, sich befreien, sich gebärden, besitzen, fragen, sagen, sprechen, erzählen, lachen, weinen, trauen, glauben, vergessen u. a.

Durch die Dominanz dieses Vorstellungskreises erhält die Gellertsche Dichtung ihren einseitigen didaktisch-moralischen Charakter. Diese Verben der seelischen Tätigkeit drücken im allgemeinen das starke p ä d a g o g i s c h e E t h o s aus, leiden aber an derselben begrifflichen Unbestimmtheit wie ihre entsprechenden Substantiven, so daß eine gegenständliche Vorstellung der Handlung und ihres Zweckes im Leser nicht entstehen kann.

Gellert versucht in der gleichen Weise wie Hagedorn, dem Verbum möglichst viel an Bedeutungsgehalt zu entziehen und dem Nomen aufzubürden. Er bildet syntaktische Verbindungen wie: Stein und Bein schwören, von Herzen gehen, von Herzensgrunde lieben, lieben bis zum Sterben, mit Vergnügen sterben, in der Tat gestehn, den Gefallen tun, in Versen schreiben, mit Loben und Bewundern plagen, zur Unzeit bellen u. a. Hier läßt sich deutlich die N o m i n a l i s i e r u n g s tendenz erkennen. Nomen und Verbum liegen in dieser Epoche miteinander im Kampf. Im Klassizismus ist das Nomen „Sprachführer", im Sturm und Drang das Z e i t w o r t, das von Herder als das eigentliche U r w o r t angesehen wurde.

3. Das Nomen und das Wort.

Das nominale Gepräge von Gellerts Stil ist für den Betrachter ein auffallendes Kennzeichen. Die Zahl der Nomina ist doppelt

---

[30]) Elisabeth Heimpel-Michel, Die Aufklärung.

so groß — oder noch größer — als die der Verben[31]). So dominiert im Stil der Charakter der Ruhe über die Bewegung, denn die Nomina weisen nicht aus sich heraus, da ihr Sinn in sich abgeschlossen ist. Bewegung könnte ja nur aus den Verben entstehen, die, indem sie nach der einen Seite auf das Subjekt als die Herkunft der Bewegung und nach der andern Seite auf das Objekt, als das Ziel der Bewegung, hinweisen, nach beiden Seiten Kräfte aussenden und ausstrahlen, vorausgesetzt, daß sie nicht nur die Satz-Funktion der syntaktischen Verbindung von Substantiven zu erfüllen haben, sondern auch ihre Eigenbedeutung und ihre Eigenkraft ausströmen dürfen.

Gellert langt mit einem kleinen Wortvorrat aus. Diese Eigentümlichkeit hat er mit jedem klassizistischen Stil gemein. In den Lehrgedichten und geistlichen Liedern überwiegen die Abstrakta. Sie entstammen gemäß dem rationalistischen Denken meist der moralisch-psychologischen Vorstellungswelt, in den geistlichen Liedern jedoch mehr der christlich-religiösen Sphäre. Der Umfang von Gellerts abstrakten Begriffswörtern ist beschränkt, manche kehren aber unaufhörlich wieder, wie: Verstand und Herz, Religion und Tugend, Vernunft und Geschmack u. a. Die Schlagwörter der zweiten Jahrhunderthälfte, wie: Weltbürgertum, Menschheit, Vaterland, Individualität und Selbständigkeit sind fast nirgends oder nur spärlich zu finden[32]). Die klassizistische Sprache strebte, gerade weil sie die Forderung eines unpersönlichen, abstrakten, des Malerischen und Farbigen entkleideten Stiles aufstellte, nach einer Bedeutungsdifferenzierung der Wörter, um befähigt zu sein, alle Dinge vollkommen im Gefäß der Sprache auffangen zu können. Die Bedeutungsdifferenzierung bewahrt die Sprache vor Eindeutigkeit und Eintönigkeit, sie ist das lebendige Moment des Zeitstiles und sichert Spannung und Stimmung des Sprechers und Hörers.

Das beweisen immer und immer wieder die Schlagwörter, die in ihrer Zeit mit einer Leidenschaft aufgefaßt werden, die einer andern Zeit vollständig fremd und unverständlich ist. Gerade der amphibolische Charakter vieler Zeitausdrücke tut dar, wie lebendig die Zeitempfindung ist. Der zentrale Begriff der Tugend hat z. B. mehrere Bedeutungen, er kann moralische Makellosigkeit, geistige und physische Kraft, Eigenschaft oder Fertig-

---

[31]) Zähltechnik: es werden gezählt
als Nomina: Substantive und Adjektive,
als Verben: nur Verba finita.
Das Füllen: 23 Verben 58 Nomina,
Die Nachtigall: 36 Verben, 51 Nomina,
Der Tanzbär: 13 Verben, 35 Nomina.

[32]) H. Schuller, a. a. O. S. 14.

keit bedeuten[33]). Für diese Zeit war er ein weltanschaulicher Inbegriff, eine Sinn- und Erlebnistotalität.

Stellen wir die Begriffe Tugend von Schiller und Gellert nebeneinander, so finden wir, daß eine Verinnerlichung des Begriffes bei Schiller stattfand, diese bahnte sich aber schon hier an. Verstand und Herz stehen bei Gellert anfänglich noch gleichwertig nebeneinander, der emotionale Einschlag wird aber immer stärker, was die Wörter der aufkommenden Empfindsamkeit beweisen. Ein ganz neuer Vorstellungskreis tritt in die Dichtung ein: Herz, Zärtlichkeit, Vergnügen, Tränen, Zähren, Entzücken, Kummer u. a. lösen beim Leser oder Hörer ein starkes Gefühl aus. Die neue Gefühlswelt brachte einen vollständig andersartigen Wortschatz mit, wo das Verbum wieder mehr Kraft erhielt, und wo das Nomen aus seiner dominierenden Stellung vertrieben wurde, die es noch bei Gellert innehatte.

Das Hauptkontingent der Abstrakta stellt die Wortbildung auf -heit und -keit. Alle Eigenschaften der Personen und Dinge werden in einen Dauerzustand gesetzt. In dieser Bildung spricht sich die Statik des Rationalismus aus. Weisheit und Wahrheit sind die Ideale. Redlichkeit, Ehrlichkeit, Zufriedenheit, Klugheit, Wachsamkeit, Gütigkeit, Mildigkeit, Bescheidenheit, Höflichkeit sind die Tugenden; Ungerechtigkeit, Unbescheidenheit, Unbeständigkeit, Niederträchtigkeit, Eitelkeit die Untugenden. Torheit und Dummheit werden verlacht. Eine große Menge von Adjektiven wird so in Abstrakta verwandelt und fast alle stellen menschliche Eigenschaften dar. Allen diesen Worten haftet ein besonderer rationalistischer, klassizistischer Dunstkreis an.

Die Konkreta treten in den Fabeln wohl in großer Zahl auf, aber ihre Bedeutungen sind blaß. Sie sind meist auf Gattungswörter beschränkt. Noch sind sie Mittel zum Zweck und nicht Selbstzweck. Ihr Reiz liegt nicht in ihrer Neuheit, sondern in den stets neuen geistigen Bezügen und Verbindungen, die sie gegenseitig eingehen, um eine neue Seite der Wahrheit zu verdeutlichen. Die sprachschöpferische Kraft war nicht abgestorben, aber äußerst gering. Das beweist Christ. Otto v. Schönaich, der erfolglose Nebenbuhler Klopstocks in der epischen Richtung Gottschedscher Prägung. 1754 gab er „die ganze Ästhetik in einer Nuß oder das neologische Wörterbuch" heraus. Er stellte darin die Neologismen der Klopstock, Haller, Gellert und Gleim zusammen, die ihm wie unberechtigte Neuerungen erschienen[34]).

---

[33]) Max Dorn, Der Tugendbegriff Chr. F. Gellerts auf der Grundlage des Tugendbegriffs der Zeit, S. 92.

[34]) O. Walzel, Gehalt und Gestalt, S. 35.

Wir erinnern uns, daß das genus humile als Reaktion gegen die Verstiegenheiten des Barock auftrat, dessen eigenwillige Neuschöpfungen nun abschreckend wirkten. Keine Zeit hat deshalb so wenige Neubildungen hervorgebracht wie die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Sprache dieser Zeit entsteht durch eine klare Synthese, aber durch keine erlebnisbedingte Worterfindung. So lange aber die Vernunft in der Synthese dominierte, konnte die schöpferische Kraft nicht gedeihen. Gottsched und Schönaich gewannen der lebenden Sprache gegenüber nie den richtigen Standpunkt, weil sie als echte Wolffianer ihr mit strenger Logik beizukommen suchten, ohne zu bedenken, wieviel Widerspruch oder wieviel Gleichgültigkeit gegen die begriffliche Richtigkeit manchmal in der Sprache steckt[35]).

Eine Allerweltsform der klassizistischen Dichter und damit auch Gellerts ist der substantivierte Infinitiv. Dieser ist die allgemeinste Gattung der Begriffsworte, neutral und ohne logische Präzision. Die Verbalnomina auf -ung kommen bei Gellert auch in großer Zahl vor, wie z. B. Hoffnung, Bildung, Erziehung, Neigung, Besserung, Bewunderung, Verwunderung, Versuchung, Verheißung, Züchtigung, Heiligung, Ehrerbietung, Beschirmung, Belohnung u. a.

Beide Formen, der substantivierte Infinitiv und das Verbalnomen, sind Symptome für die Nominalisierung des Verbalen. Gellert bildet ferner aus Participien und Adjektiven Nomina wie: Der Bedrängte, Geplagte, Erlöste, Schwache u. a.

Er gewinnt neue Wörter auch durch Bildung von Nomina agentis; welche von ihm selbst gebildet worden sind, ist nicht festzustellen, aber typisch für seine Vorstellungswelt sind: Schmeichler, Schwätzer, Spötter, Neider, Gönner, Kenner, Stümper, Kluger, Sterblicher u. a. Daraus macht dann Gellert gerne: Schmeichlerei, Spötterei, Prahlerei, Gleißnerei, Ketzerei, Zauberei, Sklaverei, Abgötterei u. a.

In der Komposita-Bildung ist die Verbindung Substantiv und Substantiv am häufigsten. Andere Kompositionsmöglichkeiten sind für Gellert noch: Adjektiv (Adverb) und Substantiv, Präposition und Substantiv. Die Variation ist demnach beschränkt. Das zeigt wie Gellert auch hier das Einfache dem Zusammengesetzten vorzieht. Die Vorstellungswelt der Komposita reicht über die ihrer Glieder nicht hinaus: charakteristisch sind die Zusammensetzungen mit „sucht" (für Gellert sehr typisch), wie: Prunksucht, Rachsucht, Schmähsucht, Habsucht,

---

35) Alb. Kösters Einleitung zu Christ. O. v. Schönaichs: „Die ganze Ästhetik in einer Nuß . . . .", S. XIII.

Tadelsucht, Ehrsucht, Eifersucht, Mordsucht, Milzsucht, oder mit „grund“: Herzensgrund, Trostgrund, Bewegungsgrund u. a., mit „spruch“: Sittenspruch, Machtspruch, Ausspruch, Zuspruch, Widerspruch, Zauberspruch u. a., mit dem Adverb „wohl“: Wohlergehen, Wohlbefinden, Wohlfahrt, Wohltat u. a.

Kompositionsbildungen mit mehr als zwei Gliedern kommen nicht vor. Das Kompositum ist zweiteilig symmetrisch. Diese Symmetrie, die sich bei Hagedorn genau so findet, steht im Zusammenhang mit der sonstigen Tendenz zur Zweigliederung und unterscheidet die klassizistischen Dichter vom abgehenden Barock, das mit seinem Überhöhungsdrang vielteilige Wortungetüme bildete.

Das Nomen hat wohl die logische Hegenomie des Satzes, ist aber dafür an der syntaktischen Fügung schwächer beteiligt. Dieser dominierenden Stellung entspricht seine innere Bedeutung keinesfalls. Es ist erfaßt von der allgemeinen materialen Schwächung des Wortes. Während das Abstraktum logisch unbestimmt und vieldeutig ist, ist das Konkretum ungegenständlich. Deshalb streben beide nach synthetischen Verbindungen, die sie aus ihrer Isolierung herausheben.

Die Nomina verbinden sich häufig im Genetiv: im possessiven, subjektiven oder objektiven. Alle Genetivarten erhellen die Nominalisierungstendenz. Der subjektive Genetiv, wie „böser Zeiten Lauf“, „der Krankheit Plage“, „des Fiebers Glut“, „des Freigeists Spott“ ist aus dem Aussagesatz entstanden.

Wird das possessive Verhältnis auf Abstrakta ausgedehnt, dann entstehen die falschen Possessivgenetive, sie finden sich bei Gellert sehr häufig und ergeben bei ihrer Auflösung einen kopulativen Satz, z. B.: Lohn der Bescheidenheit, schwere Last der Eitelkeit, die Macht der schönen Triebe u. a. Die Genetivverbindungen sind mithin komprimierte Sätze, die nur noch im Subjekt und Prädikat oder Prädikatsnomen fixiert sind.

Manche Genetive vertreten adjektivische Attribute. Sie unterstützen ebenfalls die Nominalisierung, indem sie die adjektivische Konstruktion in die substantivische überführen, wie „das Glück der Hoheit“, „des Purpurs Herrlichkeit“, „der finstern Schriften Wust“ u. a. Eine Erscheinung ist hier bedeutungsvoll, nämlich die pleonastische Setzung des Possessivpronomens wie: „nach der Männer ihren Klagen“, „erzürnter Schönen ihrer Rache“. Diese Bildung ist als Vulgarismus anzusehen. Dieselbe Erscheinung kann auch Eiermann in Gellerts Briefen nachweisen. Adelung tadelte dies als niederdeutsch [36]). Der klassizistische Purismus hatte alles

[36]) W. Eiermann, a. a. O. S. 137.

Volkstümliche und Mundartliche aus der höheren Sprache verbannt. Gellert, der sich um die Muttersprache annehmen wollte, teilte diese Einstellung aber nicht mehr ganz. Gellert deutet hier in die Zukunft. Damit wollen wir aber nicht gerade dieser pleonastischen Bildung eine Bedeutung beigelegt wissen, sondern allgemein der Geisteshaltung, die sich darin ausdrückt.

Die schwache innere Bedeutung des Nomens und seine verblassende synthetische Strebung zeigen Genetivbildungen wie: „heil'ge Lorbeerkränze der Dichtkunst und Wohlredenheit", „Triebe des Mitleids und der Menschenliebe", „die sel'gen Triebe der Redlichkeit und Menschenliebe". Zweierlei ist daraus zu entnehmen, daß das schwache Nomen eine Verbindung zu seiner Stützung in der zweigliedrigen Formel eingeht, und daß manche Wendungen bei Gellert formelhaft wiederkehren.

Die innere Gedankenformung der Antithese, des synonymen Parallelismus, der Aufzählung und der Wiederholung mußte die Bildung von Formeln äußerst begünstigen. Dadurch wurde aber die klassizistische Sprache nicht präzisiert, sondern durch die Häufungen gleichbedeutender Substantive von der logischen Deutlichkeit entfernt. Dem gemeinten Begriff wird durch jedes Synonymon ein neues hinzugefügt. Vollkommene Übereinstimmung gibt es nicht. „Eine dichterische Sprache wird diese Synonyma suchen, eine philosophische wird sie ausscheiden. Dichterische Epochen, die die Geistesbewegung zu gestalten suchen, werden das Synonymon bevorzugen. Der Ruf nach Synonymen wurde von der Genieperiode — Klopstock, Herder, Lenz — und von Jean Paul laut erhoben, die Sprache der Romantik, die nach Unendlichkeit strebte, schloß sich nicht in einen Namen ein, sondern verlangte nach Wendung, Verwandlung und Vertiefung." [37]).

Vor dem nachbarocken Klassizismus hatte der barock-geniale Drang in Weckherlin und Gryphius zusammengeballte Wortmassen geschaffen, deren Wirkung in der unsymmetrischen Häufung liegen sollte [38]). Der Klassizismus brachte die Symmetrie. Hagedorn verwendete gerne die zweigliedrige Formel, die drei- und mehrgliedrige Formel war bei ihm jedoch selten [39]).

Die zweigliedrige Formel kann zeigen wie die gleichmachende rationalistische Denk- und Erlebnisweise die Unterschiede zwischen den einzelnen Dichtern auf ein Geringes einschränkte. So kannte Gellert die zweigliedrige Formel in denselben Verbindungen, in denen sie Hagedorn und vor diesem schon Brockes verwendete:

---

[37]) Fr. Strich, a. a. O. S. 207.
[38]) R. Alewyn, a. a. O. S. 43.
[39]) K. Epting, a. a. O. S. 99/100.

1. Alliterierend wie: Güter und Gewalt, Vergnügen und Verstand, der Schmeichler und der Schmaus, Haus und Hof.
2. Reimend wie: Stein und Bein, Mein und Dein.
3. Synonym wie: Verstand und Witz, Geschrei und Poltern, Not und Unglück, Weh und Angst, Glück und Ruhe, Haß und Verfolgung, Pracht und Fülle, Krieg und Streit.
4. Antithetisch wie: Willen und Verstand, Erfahrung und Vernunft, Glück und Unglück, Herz und Thron.

Hagedorn dehnt die zweigliedrige Formel auf alle Wörter aus. Hierin folgt ihm Gellert. So kann jedes abstrakte Substantiv mit einem andern in zweigliedriger Formel stehen. Die synonymen Formeln der Nomina, Adjektiva und Verben sind neben den innerlich ungegliederten Formeln bei Gellert am zahlreichsten zu belegen.

Die Formel ist zwar schon alt. Sie ist auch der lutherischen Sprache sehr geläufig, immer aber hat sie den Charakter der Enteinzelung und Kollektivierung. Und wenn sie so häufig anzutreffen ist wie bei Gellert, darf man schließen, daß das Erlebnis von Gegenständen und Vorgängen ein unsinnliches und formelhaftes sein muß. Zwei beliebige ganz heterogene Stoffe werden in der zweigliedrigen Formel zusammengefaßt, werden einem gemeinsamen Verbum finitum unterstellt, sonach können die Worte nicht die Sache selbst intendieren, sondern nur eine allgemeine Vorstellung von dieser. Der Überfluß an paarigen Formeln zeigt eine große Armut an Sinnlichkeit und Einmaligkeit der Bezeichnung. Die folgenden Verse aus der „Betschwester" können diesen Gebrauch des Nomens zeigen:

„Sie dient und hilft den Armen;
Sie bessert sie durch Vorwurf und Verweis,
Und weist sie zu Gebet und Fleiß.
Ist dieses nicht der Schrift Geheiß?"

Verbindungen, in denen Artikel, possessives Pronomen oder Präposition nicht eliminiert sind, bilden einen Übergang von der einfachen Nebeneinanderstellung zweier Substantive zur Formel wie: „Der Schmeichler und der Schmaus", „mein Glück und meine Plage", „mit Dank und mit Gebet" u. a.

Gellert dehnt die Formel auch auf die Adjektive und Adverbien aus, Bildungen wie: arm und dürftig (synon), kalt und karg (allit.), treu und redlich, reich und groß, reich und jung, nützlich und groß, glücklich und weise, falsch und boshaft, treu und herzhaft, treu und zärtlich, getrost und froh, alt und ungerecht u. a. sind sehr typisch für Gellert. Selbst Verben finden sich in der Formel, ein deutliches Zeichen wie material-unbeschwert das

einzelne Verbum ist. Formeln wie: klagt und fleht, klagt und weint, seufzt und klagt, schreien und flehen, denkst und lebst, wünscht und sucht, steht und hält, drückt und küsset, bellt und schrie, recht' und streite, flieht und haßt u. a. finden sich gar nicht selten.

Drei und mehrgliedrige Formeln, die bei Gellert schon häufiger als bei Hagedorn vorkommen, beweisen uns, daß das strenge Symmetriegefühl des Klassizismus im Schwinden war, und daß der Rationalismus durch den Irrationalismus abgelöst wurde.

Der zweigliedrigen Formel wird ein weiteres Substantiv vorgesetzt, dann entsteht die dreigliedrige Formel wie: Gärten, Haus und Hof; Felder, Wald und Seen; Wollust, Ruhm und Macht u. a. Es findet sich auch die Formel mit dem Possessivpronomen wie: „dein Freund, dein Weib, dein Haus" — „dein Stolz, dein Schatz, dein höchstes Ziel" — oder „kein Geiz, kein Weib, kein Sohn". Häufungen wie: Freund und Welt, Zerstreuung, Spiel und Scherz — Staat, Mündel und Altar und Gott — Wahrheit, Treu und Recht und Menschenliebe — Schlaf, Freunde, Lieb und Wein — Verschwendung, Hoffart, Geiz, List, Eigennutz, Betrug — Stand, Schönheit, Glück und Ruhm, Witz, Tugend, Kunst und Fleiß; oder Adjektivhäufungen wie: „klug, edelmütig, treu, groß und beglückt" sind für Gellert charakteristisch.

Der Klassizismus brachte neben der Verengung im Wortschatz auch eine solche in der Tropik mit sich. Wenn alles klar, einfach und allgemeingültig ausgedrückt werden sollte, konnte kein großer Bilderreichtum in der Sprache sich entwickeln. Die fast gänzliche Entfernung von Bildern und Metaphern aus der klassizistischen Sprache erscheint uns heute als Reaktion gegen das übertriebene Pathos des Barock. Der metaphorische Ausdruck einer Sprache gehört nämlich mit zu den wesentlichsten Elementen, die man pathetisch nennt. Der klassizistische Stil wirkt diesem gegenüber prosaisch und hat im Gegensatz zum Pathos des Barock ein Ethos der Vernünftigkeit und Wahrheit.

Den Stil Gellerts charakterisiert der Mangel tropischer Wendungen. Da aber nach Jean Paul „jede Sprache in Rücksicht geistiger Beziehungen ein Wörterbuch erblasseter Metaphern ist", müssen wir erkennen, daß Gellerts Metaphern und die fast aller klassizistischen Dichter so abgegriffen und zum Allgemeinbesitz geworden sind, daß sie nicht mehr als Bilder angesehen werden.

Durch das Prinzip der Allgemeingültigkeit haben die Metapherngebiete eine Einschränkung erfahren. Brockes holte sich seine Metaphern noch aus dem Farben- und Stoffbereich, wie aus den Gebieten des Theaters, der Politik und der Heraldik. Gellert aber entnahm seine wenigen Metaphern dem täglichen Leben, der An-

tike und in den geistlichen Liedern der Bibel. In der Klassik holt Schiller seine Bilder aus fernen idealen Sphären und Goethes Gleichnis ist der Weltweite seines Geistes entsprechend unerschöpflich.

Die klassische und klassizistische Metapher will, was im Gegenstande noch verborgen, noch nicht sichtbar ist, herausholen und in den Raum und in das Licht stellen und ist selig in sich selber eingeschlossen. Demgegenüber will der romantische Vergleich, der alles mit allem vergleicht, nicht anschaulich, sondern alle Sichtbarkeit zum Gleichnis einer Welt machen. Er macht das Bild zum Sinnbild und weist über sich selbst hinaus [40]). Die Überschreitungen des Sprachgebrauchs der Schiller, Lenz und Klinger hinsichtlich ihrer Metaphern sind dann eine Anklage gegen die ermattete Bilderwelt des Klassizismus.

Einem Dichter werden überhaupt die Metaphern desto ungezwungener fließen, je lebhafter er eine eigenartige Auffassung der Dinge ausgebildet hat. So sagt Goethe von Hebel, er habe das Universum anmutig „verbauert", oder danach wurde variiert: Wolfram habe seine Welt „verrittert" [41]). Über Gellert müßte sonach gesagt werden: er hat alles „vermagistert".

Den aufklärerischen Zahlen respekt zeigt die synekdochische Verwendung der Zahl: tausend Anmut, tausend Fehler, tausend Schmeicheleien, tausendmal, hundert Junker, zehnfach usw.

Ist das Nomen im klassizistischen Stil in keine Verbindung eingegliedert, dann steht es meist isoliert. Es wird selten attributiv umkleidet. Aus diesem Grunde ist die Verwendung des Epithetons sehr eingeschränkt. Das Adjektiv als Träger des Stimmungsgehaltes und der lebendigen Anschauung wurde von Gellert als dichterisches Ausdrucksmittel vernachlässigt. Die Epitheta sollen charakterisieren, sie sind bemüht, den begrifflichen Gehalt der Hauptwörter abzugrenzen, da diese vermöge der unauflöslichen Verbindung, in welcher alle Teile der moralischen Welt untereinander stehen, ohne eigentlich bemerkliche Grenzen ineinander überfließen. Das Beiwort zieht das Hauptwort von der Welt des reinen begrifflichen Seins in die Welt der zufälligen Eigenschaften. So mußte der klassizistische Stil als ein auf das Allgemeine und Typische gehender das Epitheton meiden, während ein individualisierender und charakterisierender Stil sich dessen bedienen wird.

In den Fabeln und Lehrgedichten ist das adnominale Epitheton häufiger bestimmend als schmückend. In den geistlichen Liedern, wo es mehr dem Schmuck dienen könnte, kommt es dagegen selten vor.

---

[40]) Vgl. Fr. Strich, a. a. O. S. 189 f. und 321.
[41]) R. M. Meyer, Deutsche Stilistik

Der größte Teil der Adjektive dient der Personencharakterisierung und drückt menschliche Eigenschaften und Fähigkeiten aus. Natur- und Stoffattribute treten fast ganz zurück. Die Personenattribute vermögen infolge ihrer materialen Unbeschwertheit nur zu typisieren, nicht zu charakterisieren. Epitheta wie: klein, fein, schön, klug, edel, jung, fromm, redlich, würdig, reich, eitel, frech, schwach, falsch, bös, wild u. a. sind der fast einzige Schmuck des Substantivs.

Partitive Zahladjektive wie „halb" und „ganz" finden auch sehr oft Verwendung. Sie zeigen wie die Aufklärung gerne mit der Zahl operiert und veranschaulicht. Die rationalistische Vergleichstendenz zeigt weiter der Komparativ, der häufig unflektiert gebraucht wird wie „größer, besser" u. a.

Wie leicht der Übergang von Substantiven zu Adjektiven ist, sehen wir an Zusammensetzungen wie: unschuldsvoll, sehnsuchtsvoll, geheimnisvoll, mitleidsvoll u. a., in denen die Abstrakta mit der Maßbezeichnung „voll" verbunden werden.

Andere Zusammensetzungen entstehen durch das Suffix -haft, wie: tugendhaft, schmackhaft, pöbelhaft, boshaft u. a. Weiter finden sich Zusammensetzungen wie: bejammernswert, dankerfüllt, rechtschaffen und tiefgelehrt. Alle diese Adjektivkompositionen können den unsinnlichen Charakter des Epithetons sehr deutlich erweisen. Die Nominalisierungstendenz drückt sich auch hier aus; durch solche Adjektive wird eigentlich ein prädizierendes Nomen dem andern vorgesetzt.

Die galanten Beiwörter „stolz" und „sanft" finden auch noch eine reiche Verwendung.

Die Farbenarmut des Klassizismus erhellen die wenigen Farbadjektive wie: schwarz, weiß, braun, golden, grün und bunt. Diese wenigen Farbworte zeigen, wie wenig entwickelt der Realismus der Beobachtung ist.

Die blassen Konkreta werden durch den unbestimmten Artikel noch unbestimmter, wirken sogar abstrakt und generalisierend. Viele der Fabeln beginnen ganz stereotyp: ein Zeisig, ein Bär, ein Füllen, ein Mann, ein Hauswirt, ein Gaul, ein Wanderer, ein Autor, oder: ein offener Kopf, ein tugendhafter Mann, ein kranker Vater, ein armer Schiffer, ein junges Weib, ein junger Mensch, ein kluger Maler usw. Wenn es nur irgend ein Zeisig, ein Bär, ein Füllen oder ein Autor sein soll, ist eine individuelle Charakterisierung, eine epische Verweilung beim Gegenstande der Fabel oder der Erzählung ausgeschlossen. Aus dem unbestimmten „ein" springt aber ganz bestimmt die moralische Absicht heraus.

Der ausgedehnte Gebrauch des Pronomens ist für Gellert sehr charakteristisch. Er reiht sich folgerichtig in die Nominalisierung ein. Das logische Schwergewicht wird dadurch noch stärker

auf das Nomen gelegt. Vom pronomen personale kommen alle drei Personen gleich häufig vor. Das ist uns ein weiterer Beweis für die enge Verwandtschaft des Gellertschen Stils mit der Rhetorik. Zwischen ich, du, er und ihrem Plural liegt der ganze Gehalt der Fabeln und Lehrgedichte. Diese drei Personen fordern zum ständigen Dialogisieren und Moralisieren heraus.

Das Neutrum und Indefinitum schlagen stark vor. Das Neutrum „es" hängt sich krasisch in seiner syntaktischen Eigenschaft als Subjekt oder Objekt an die Kopula, an das Verbum oder an das Pronomen. Die vielen „ists", „gings", „wags", „nahms", „dus", „ichs" machen einen lässigen Eindruck.

Das Neutrum verwischt auch in seiner Unbestimmtheit und Dehnbarkeit der angedeuteten Beziehungen die logische Unterordnung im syntaktischen Gefüge. Die Indefinita „man" und „wer" wirken sehr konturlos. In dem geistlichen Liede „Die Liebe des Nächsten" [42]) beginnen nicht weniger als 6 Strophen mit „wer":

„Wer dieser Erden Güter hat,
Wer seines Nächsten Ehre schmäht", usf.

Das Neutrum des Demonstrativ- oder Relativpronomens ist häufig und zwar wird manchmal dessen schwächere Artikelform bevorzugt (das für dieses und welchen, was für welches) [43]). Der Hauptgrund für alle diese verflachenden Stilgewohnheiten ist letzten Endes immer in dem logisch-ungenauen Denken zu finden.

Die allgemeine Entwicklung zur Parataxe brachte es mit sich, daß auch Gellert wie andere klassizistische Dichter die Flick- und Füllwörter des vorausgehenden dichterischen Sprachgebrauchs ausscheidet. Das Asyneton und Polysyneton der Parataxe mit ihren einfachen, logischen und temporalen Verhältnissen machten die Konjunktionen des Kanzleistiles mit seinen vielverschlungenen Perioden überflüssig.

„In seinem eilften Jahre schrieb Gellert zur Bestreitung seiner kleinen Ausgaben Rügen, Kaufbriefe, Documente und gerichtliche Acten ab", berichtet Cramer, und Gellert meint dazu: „Dieses half, soviel, daß ich die Briefe, die ich aus der Fürstenschule an meinen Vater schrieb, gar artig im Canzeleystyle schrieb" [44]). Sein späteres Leben brachte die Abwendung von diesem Stil und das war nicht zuletzt ein Verdienst Hagedorns, von dem Gellert gerade in dieser Beziehung die Korrektheit der Sprachführung übernahm. Hagedorn hatte schon im Gegensatz zu Canitz, der noch häufig Wörter benützte wie: desgleichen, insgesamt, dermaleinst, und Verbindungen mit als, alswie, alsein, alsob, alle toten Wörter

[42]) Schr. II, 162.
[43]) Schr. I, 5, 19, 23, 13, 14.
[44]) Schr. X, 9/10.

aus seiner Sprache ausgeschieden und beschränkte die konjunktionalen oder adverbialen Hilfswörter auf die ein- bis zweisilbigen.

4. Das Ornament.

Der Gellertsche Satz schaltet, wie wir oben zeigen konnten, die verbalen Satzteile und das Epitheton fast ganz als Träger des Dekor aus. Das Ornament, eine Erscheinung der Rhetorik, übernimmt die dekorativen Aufgaben. Alle Künste benötigen und benützen das Ornament. Ihnen allen ist die Bewegung gemeinsam, denn sie ist das Lebenselement aller Ausdrucksgestaltung. Die Ausdrucksgestaltung führt aber in jeder Kunst zu einer Fülle von festen Formen, von typischen Motiven, die immer wiederholt werden und dadurch eine Sinnentleerung erfahren. Die ursprüngliche Ausdrucksbewegung wird durch die Wiederholung zur reinen Form, zum Ornament.

Dieses prägt keinen wertvollen Inhalt mehr für sich aus, sondern „wiederholt spielend ein fertiges Zeichen". Die Poesie, deren Wesen in dem innerlich motivierten Zusammenhang des jeweiligen Weltbildes besteht, der nach Ausdruck strebt, verwendet zur Rhythmisierung der Gedankenbewegung manche ornamentale Formen [45]). In der Dichtkunst ist reine Form zwar seltener als in anderen Künsten, da jede sprachliche Bewegung dem Ausdruck eines Gedankens irgendwie dient. Allgemein gesagt, ermangelt überhaupt keine Form gänzlich eines Inhalts. In der Dichtung finden sich aber gewisse Formen, durch welche die Bewegung eines vorausgehenden Satzes oder eines einzelnen Wortes verstärkend oder nur nachklingend wiederholt wird. So dient das Ornament, das keine unmittelbare, sondern nur eine begleitende Aufgabe in der Darstellung des Sinns hat, zur Wiederholung eines Satzes oder eines Wortes zum Zwecke der Verstärkung und einladenden Hervorhebung des ernstlich herausgearbeiteten Hauptwertes der Gedankenbewegung. Einzelwerte werden so besonders ausgezeichnet, damit sie vom erlebenden Individuum richtig aufgenommen werden.

Als Ornamente des sprachlichen Ausdrucks finden wir bei Gellert: Dilogie, Anadiplosis, Epizeuxis, Symploke, Anaphora und Refrain. Die Alliteration, vom Klassizismus an sich als dekoratives Element aus der Dichtung ausgeschieden, findet sich selten, meist nur noch in der alliterierenden

---

[45]) A. Schmarsow, Die reine Form in der Ornamentik aller Künste. Zeitschr. f. Ästhet. und allg. Kunst.Wiss., 17. Bd., 1924.

zweigliedrigen Formel. Einige alliterierende Verse finden sich im „Menschenfreund“:

„Ich will mit meinem Gut, das mir das Glück verliehen,
Mein reinliches Gemach nicht glänzend überziehen;
Es ist bequem genug, mich und den Freund zu fassen;
Der Freund besucht es gern und wirds nicht gern verlassen.
Den Fremden und dem Freund sey stets mein Tisch gedeckt,
Wenn ein gesund Gericht mir und den Gästen schmeckt“ [46]).

Die mehrmalige Wiederholung der ausdruckgestaltenden Konsonanten wirkt wie ein Nachklang. Die Verwendung der alliterierenden Konsonanten hat hier einen rein ornamentalen Formcharakter.

Eine ornamentale Wirkung erzielen die meisten mythologischen Namen. Sie sind bei Gellert nicht der Ausdruck der antiken Lebensanschauung schlechthin, sondern fertige Zeichen und Begriffe, die durch ihre Wiederholung zur reinen Form werden. Die mythologischen Götternamen finden sich zwar bei Gellert nicht mehr so häufig, wie in der voraufgehenden Dichtung. In den Fabeln und Lehrgedichten finden sich aber noch Namen wie: Zeus, Apoll, Venus, Cupido und Merkur.

Diese mythologisch-allegorischen Ziernamen waren längst ihres religiösen Charakters entkleidet und ins rein Ästhetische gewendet worden. Erst spätere „heidnischere“ Bewegungen, wie Sturm und Drang und Romantik, gaben ihnen im Gegensatz zum Klassizismus wieder Fleisch und Blut.

Rein ornamental wirken auch die Liebhabernamen und die Namen der Geliebten. Der Begriff „Schäfer“ war in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts schließlich identisch geworden mit „Liebhaber“, „Schäferin“ mit „Geliebte“ [47]). In dieser Zeit überlebte sich die Schäferdichtung vollständig, denn sie war nach Form und Inhalt aufgebraucht. Fast in allen Dichtgattungen erschienen die Schäfernamen; seit Honoré d'Urfé war ihre Stilisierung gewöhnlich.

Gellert, der unter dem Einflusse Gottscheds und Hagedorns in den „Belustigungen“ mit der Romanze „Damoetas und Phyllis“ der Schäferdichtung seinen Tribut zollt [48]), verwendet die Schäfernamen auch sonst.

In diesen unpersönlichen Namen spricht sich die klassizistische Tendenz nach Allgemeingültigkeit und Idealisierung aus. Die deutsche Phantasie erging sich noch immer gern in der idyllischen Welt eines idealisierten, nicht in die Fesseln sozialer Beschränkung

[46]) Schr. II, 7.
[47]) A. Schroeter, Entwicklung der deutschen Lyrik, S. 50.
[48]) Vgl. E. Michael, a. a. O. S. 9.

gezwängten Hirtenlebens. Durch die fingierten Namen wurden die Dichtungen aus der persönlichen Atmosphäre herausgehoben. Gellert stellt aber eine Wende dar. Er kennt kein erträumtes Arkadien mehr, sondern nur das geographische. In den Beurteilungen fragt er: „Gibt es außer Arkadien auch Thyrsis? oder dichten wir unsere Schäfer . . . nicht in dieses Land hinein, oder aus ihm hinaus?“ [49]). Gellert verwendet die Schäfernamen noch vielfach [50]).

In seinem dritten Fabelbuche treten aber schon persönlicher gefärbte, wenn auch zunächst noch typisierte Namen auf, wie: „Velten und Kunz, Fritz, Johann, Christoph und Stephan.“ Das ist uns ein Beweis für die vordringende Realisierungstendenz.

Die Freude an Stilisierung, Typisierung und Wiederholung gab den andern Personen der Fabeln und Lehrgedichte auch ornamental wirkende antike Namen wie: „Alcest, Cleant, Cotill, Damokles, Dionys, Dorant, Epictet, Erast, Frontin, Gargil, Lupin, Marull, Neran, Sarkast, Semnon, Serpil, Suffen. Die Nachtigall nennt er „Philomele“.

Die Dilogie ist erst ein eigentliches Ornament mit dekorativem Charakter. Sie ist die ein- oder mehrfache Wiederholung eines einzelnen Wortes im gleichen oder im folgenden Satz zur nachklingenden Hervorhebung. Im Barock dient sie Steigerungszwecken, wie die Verse von Hofmannswaldau zeigen:

„Ich liebe, du liebest, er liebet das Lieben,
Was liebet, wird alles vom Lieben getrieben,
Wir lieben, Ihr liebet, sie lieben zusammen,
Drum kommet, Ihr Nymphen und kühlet die Flammen“ [51]).

Die Dilogie ist noch nicht reine Form, sondern drückt eine Zweckbewegung aus. Bei Hagedorn findet sich dann erst eine ornamentale Dilogie:

„Neodar, seiner Freunde Plage,
Ruht hier und hört zu fragen auf,
Das Fragen war sein Lebenslauf,
Und er verschied an einer Frage.
Du fragst bey diesem Leichenstein:
Ward er durch Fragen klug? Ach nein!“ [52]).

Die gleiche Verwendung kennt Gellert:

„Emil, der seit geraumer Zeit,

---

[49]) Schr. I, 326.

[50]) Mädchennamen: Chloris, Crispine, Daphne, Doris, Elmire, Lucia, Lucinde, Monime, Phyllis, Selinde, Serine, Sulpitia, Sylvia.
Männernamen: Amyant, Amynt, Crispin, Damon, Damöt, Danvelt, Elpin, Oront, Philet, Philint, Pylades, Rhynsolt, Thyrsis, Tiren.

[51]) Neukirchs Sammlung IV, 166. Vgl. M. v. Waldberg, S. 89.

[52]) K. Epting, a. a. O. S. 120.

Den Klugen wohl bekannt, bey seinen Büchern lebte
Und mehr nach der Geschicklichkeit
Zu einem Amt, als nach dem Amte strebte,
Ward einst von einem Freund gefragt:
Warum er denn kein Amt noch hätte,
Da doch die ganze Stadt so rühmlich von ihm red'te,
Und mancher sich vor ihm schon in ein Amt gewagt,
Der nicht den zehnten Theil von seinen Gaben hätte?
Ich, sprach Emil, will lieber, daß man fragt,
Warum man mich doch ohn' ein Amt läßt leben,
Als daß man fragt: Warum man mir kein Amt gegeben" [53]).

Oder:

„Ein Dichter, der bey Hofe war;
Bey Hofe? Was? Bey Hofe gar?
Wie kam er denn zu dieser Ehre?
Ich wüßte nicht, was ein Poet,
Ein Mensch, der nichts vom Recht und Staat versteht,
Was der bey Hofe nötig wäre?
Was ein Poet bey Hofe nötig ist?" [54]).

In den meisten Fällen erscheint aber die Dilogie nur als einfache Wiederholung, wie z. B.:

„Und laßt dem armen Witwer Zeit!
Er wird sich mit der Zeit schon fassen."

Oder:

„Gold schmückt die Tafel aus, im Golde perlt der Wein.
Ein Wink! So eilen zwanzig Hände,
Des hohen Winkes werth zu seyn.
Ein Wort! So fliegt die Menge schöner Knaben
Und sucht den Ruhm, dies Wort vollstreckt zu haben."

Eine dilogische Wortwiederholung findet sich oft nach der häufigen Parenthese wie:

„Und gieng (was kann wohl ärgers seyn?)
Gieng, sag ich, mit dem bösen Geiste . . . ."

Oder:

„Hier, spricht der Britte froh,
Hier, Kaufmann, ist das Weib, sie heißt Yariko."

Oder:

„Er kömmt, so stammelt sie,
Er kömmt zur rechten Zeit."

---

[53]) Schr. I, 210.
[54]) Schr. I, 151.

Hieher zu rechnen wäre auch die flektierte Wortwiederholung wie „der Gott der Götter“ oder „der Helden Held“. Diese Figur ist schon uralt germanisch. Sie dient hier ebenfalls dem Schmuck. Die ornamentale Verzierung weitet und spannt das Gefühl für den Hauptwert, weitet die Schau des Blickes.

Die Paronomasie unterscheidet sich von der Dilogie dadurch, daß sie zum besonderen Nachdruck dem Wiederholungswort noch irgend eine nähere Bestimmung zufügt, wie:

„Stärke mich, daß mir ein Lied voll Geist,
Ein überzeugend Lied gelinge!“

Oder:

„O Ruhm, dring in der Nachwelt Ohren,
Du Ruhm, den sich mein Greis erwarb.“

Paronomasie wie Epizeuxis kommen bei Gellert im Vergleich zu der Dilogie nicht sehr häufig vor. Epizeuktisch verwendet Gellert Pronomen, Partikel und Adverbium wie:

„Du, du verdienst ein ewig Lobgedicht.“
„Nein, nein! Sie dient und hilft den Armen.“
„Ja, ja, Prozesse müssen seyn!“
„Umsonst! Umsonst! Sie riecht es nicht.“

In der Anadiplosis ist die Stellung des respondierenden Gliedes genau festgelegt. Auf das am Ende des Satzes oder Verses stehende Wort folgt seine Wiederholung zu Beginn des nächsten, wie z. B.:

„Itzt komm ich wieder zu Ismenen.
Ismenen sagte mans nicht aus Verleumdung nach.“

Diese Wortaufnahme oder „Verdoppelung“ geschieht bei Gellert auch oft in der Zäsurstelle:

„Und wann er bat, bat er mit Recht.“
„Sie wehrt sich ganz bequem, bequem wie eine Braut.“
„Was eines wollte, wollten beide;
Was ihm mißfiel, mißfiel auch ihr.“

Dilogie, Paronomasie, Epizeuxis und Anadiplosis sind als Träger des Redeschmuckes sehr schwach, denn die Wiederholung eines einzelnen Wortes drängt sich dem Bewußtsein nicht genügend auf.

Mit der Symploke, der Anaphora und dem Refrain kommen wir zu Figuren, zu deren Wesen es gehört, daß ein stärkerer Abschnitt, eine stärkere Pause die Wiederholung trennt. Die Symploke oder die „Verflechtung“ mehrerer Wiederholungsformen in demselben Satz mit ihrem gelegentlich paradoxen Schimmer wird von Gellert auch verwendet: „lern .... im Unglück

gern ans Glück, im Glück ans Unglück denken." Oder: „Haßt, was Ihr liebt, und liebet, was Ihr haßt."

Die Anaphora, die als „Zurückführung" den Bau ganzer Sätze wiederholt, stellt das betonte Wort an den Anfang des Satzes oder Verses. Die Anaphora dehnt sich bei Gellert sehr aus. Sie läßt sich als eine Form der Häufung auffassen. Die Häufung haben wir aber schon an anderer Stelle als für Gellert charakteristisch gefunden. Eine gewisse Schwierigkeit tut sich uns bei der Identifizierung von Häufung und Anaphora darin auf, daß bei der Häufung auf dem Verschiedenartigen, bei der Anaphora auf dem Gleichbleibenden der Ton liegt. Doch läßt sich nicht bei unzähligen Ausdruckserscheinungen ein beharrendes und ein vorwärtstreibendes Moment feststellen? Symbolhaft ist darin der ganze Rationalismus dieser oratorischen Zeit angedeutet, man wiederholt immer wieder dasselbe, um es allen zu unverlierbarem Wissensbesitz zu machen und strebt vorwärts, um alles restlos aufzuklären.

Diese kulturhistorische Deutung der Anaphora sagt aber nicht, daß sie ein Steigerungsmittel des Sinnausdrucks wie im Barock war. Der Optimismus des Klassizismus und Rationalismus verlieh ihr den ornamentalen Charakter. Dagegen entsprach die parataktische Reihung gleichgebauter Interjektionssätze oder die Häufung gleicher Satzglieder auf einen am Ende der Periode sich findenden Satz- und Sinnabschluß dem dramatischen Steigerungswillen des Barock. Diese Verwendung der Anaphora tritt uns sehr deutlich in einem Gedicht von Hofmannswaldau entgegen:

„Mund! der die seelen kann durch lust zusammenhetzen,
Mund! der viel süßer ist als starker himmels-wein,
Mund! der du alakant des lebens schenkest ein,
Mund! den ich vorziehn muß der Inden reichen schätzen,
Mund! dessen balsam uns kann stärken und verletzen,
Mund! der vergnügter blickt, als aller rosen schein,
Mund! welchem kein rubin kann gleich und ähnlich seyn.
Mund! den die Gratien mit ihren quellen netzen!
Mund! ach corallen-mund mein eintziges ergetzen!
Mund! laß mich einen Kuß auf deinen purpur setzen!" [55]).

Die Anaphern der klassizistischen Dichter sind im Gegensatz zu dieser barocken Stilgepflogenheit meist nur zwei- oder dreireihig. Bei Gellert finden sich wie bei Hagedorn oft nur Konjunktionen, Adverbien, Präpositionen, Artikel und Pronomina in der Anaphorastelle. Diese unechte Anaphorik nimmt in Gellerts Dichtung einen großen Raum ein, daneben kommt aber auch die echte vor.

[55]) Neukirchs Sammlung I, 38. Vgl. M. v. Waldberg, a. a. O.

Die Epiphora wird ganz vermißt. Das läßt sich nur daraus erklären, daß Gellert den Reim als Schmuck des Versendes noch überall auftreten läßt und ihm die dekorative Aufgabe überträgt.

Für den Refrain, der im Grunde doch „chorisch" ist, hatte Gellert in den Fabeln und geistlichen Liedern keine eigentliche Verwendung. Er findet sich nur einmal in der „Geschichte von dem Hute" [56]). Dieser Refrain, der dem Abschluß der Gedankeneinheit dient, ist nicht akustisch und lyrisch gemeint. Er bildet den sentenzenhaften Ausspruch, zu dem jeweils die vorhergehende Strophe nur eine Erläuterung darstellt.

Dilogie, Paronomasie, Epizeuxis, Anadiplosis und Anaphora sind sehr häufig verwendete und wirksame Ornamentfiguren der Rhetorik. Die Satz- und Wortverbindungen sind nicht bedingt durch sachliche Zusammenhänge, sondern durch sprachliche. Vom Zweck gelöster Sprachstil ist spielerisch. Alle die angeführten Figuren sind ausgesprochene oratorische Hilfsmittel zur Verstärkung und Unterstreichung einer bedeutsameren sprachlichen Bewegung. Diese Figuren helfen, neben andern oben schon erwähnten Stilerscheinungen wie Sentenz, Häufung und Wiederholung, mit, den Stil Gellerts der Rhetorik anzunähern.

Wir sahen zwar, daß es dem humile genus mehr um die Sache als um die Worte, mehr um den Gehalt als um den Schmuck zu tun ist; doch das natürliche Gespräch, das in den Fabeln nachgeahmt werden soll, vermittelt den Eindruck des Spielerischen. Gellert sucht in seinen Fabeln gerade „das Natürliche und Leichte", das die „Seele der Erzählung", die „Nachahmung des schönen Dialogischen" sei. Er sucht die „Kürze, die sich mit der Deutlichkeit, Vollständigkeit und Lebhaftigkeit" verträgt. Diese Haltung verlangte einen Überschuß an Sprachmitteln, die nicht allein sachdienlich sein konnten, sondern die abstrakte Wahrheit mit Schmuck umkleideten. Durch eine kleine Akzentverlagerung legte sich der Nachdruck auf den Schmuck allein und der Klassizismus wandelte sich in das Rokoko.

5. Der Vers.

Mit Gellert befinden wir uns versgeschichtlich gesprochen im neudeutschen Abschnitt und zwar in der Übergangszeit vom Opitzischen Zeitraum zur Epoche Klopstocks und Goethes. Diese Übergangszeit ist wie alle Übergangszeiten äußerst interessant. Alte ausgetretene Wege und Geleise werden verlassen und einsame, oft früher begangene Pfade wieder aufgesucht.

---

[56]) Schr. I, 9.

Schon am Schluß des ersten Kapitels wiesen wir darauf hin, daß die ganze literarische Entwicklung dieser Zeit letzten Endes dahin tendiert, die volkstümliche Dichtung heraufzuheben und sie zu Geschmack und Korrektheit zu führen. Der Klassizismus hatte zwar die Sprache in ihren dichterischen Möglichkeiten eingeengt, er hatte alles, was farbig war, aus der höheren Sprache in die dunkleren Regionen des Volkstümlichen oder Mundartlichen zurückgewiesen. Die Keime zu dieser Entwicklung liegen in früh-neuhochdeutscher Zeit. Die humanistische Poesie konnte, wie es zunächst den Anschein hatte, die deutsche volkstümliche Literatur nicht veredeln, sondern zog durch die sklavische Nachahmung antiker Muster einen dicken Trennungsstrich zwischen beiden Literaturen [57]). Humanismus und Klassizismus konnten auf die Dauer aber nicht verhindern, daß illegitimerweise von der deutsch-volkstümlichen Literatur immer wieder echt germanische Kräfte in die höhere Literatur heraufdrängten.

Der Klassizismus kennt in der höheren Dichtung nur antike und romanische Versschemen, er bedeutet also auch versgeschichtlich eine Verengung. Opitz verwendet eigentlich nur zwei Versschemata, den „Vers commun" und den „Alexandriner". Von Opitz bis Gellert war der Gebrauch des Alexandriners nie unterbrochen, aber er mußte sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts gegen die freieren und leichteren Versmaße erst wieder durchsetzen.

In den Lehrgedichten herrscht der Alexandriner. Durch seine Geschlossenheit und seinen zweiteilig symmetrischen Bau entspricht er der rationalistischen Geistigkeit. Die gedankliche Bewegung kann sich in ihm echt rationalistisch klassizistisch vollziehen, in stetem Wechsel von These und Antithese.

Wenn Gellert den Alexandriner verwendet, beachtet er wohl noch Zäsur und Versende, aber doch nicht mehr mit der gleichen Ausschließlichkeit wie dies bei Hagedorn geschah. Die Hagedornsche Strenge wird eben auch hier gemildert und in Grazie überführt. Durch den mannigfaltigeren syntaktischen Bau der Sprache — wir erinnern da an die kurzen und sehr beliebten Zwischensätze — wird die Beweglichkeit der Verstakte sehr erhöht. Wenn Gellert Verse baut wie:

„Wie selig lebt ein Mann, der seine Pflichten kennt,
Und, seine Pflicht zu tun, aus Menschenliebe brennt,
Der, wenn ihn auch kein Eid zum Dienst der Welt verbindet" usw. [58]),

---

[57]) G. Bebermeyer Real. Lex. der deutschen Lit.-Gesch., Frühneuhochdeutsche Lit.

[58]) Schr. II, 3.

so liegt es für deutsche Leser sehr nahe, im zweiten und dritten Verse die Kolongrenze zu achten und das erste Wort „u n d“ oder „d e r“ mit einem Gravis zu versehen, so daß der zweite Vers folgendermaßen zu lesen wäre (wir lassen die Taktstriche fort, um den inneren Rhythmus andeuten zu können):

x̀ x x x́ x x̀ x x́ x x̀ x x́

oder der dritte Vers:

x̀ x x x̀ x x́ x x́ x x́ x x̀ x

Emil Ermatinger findet auch [59]), daß sich im Gellertschen Alexandriner „die Takte bei reicherer Abstufung der Tonstärken zusammenschließen“. Um diesen L ö s u n g s p r o z e ß zeigen zu können, stellt er Alexandrinerverse von Fleming und Gellert gegenüber. Der betreffende Alexandrinervers von Fleming aus „Auf Opitz' Ableben“ lautet:

„Du Pindar, du Homer, du Maro unsrer Zeiten.“

Diesem stellt er einen Gellertvers aus dem Liede: „Wider den Aufschub der Bekehrung“ gegenüber:

„Willst du die Buße noch, die Gott gebeut, verschieben ...“

und findet, daß bei Fleming noch „ein regelmäßiger Wechsel von betonten und unbetonten Silben sich findet, dessen Spannung durch die wesentlich parataktische Satzbildung gesteigert wird. Im Gellertvers ist aber ein Doppelakut auf Buße zu legen, der dann im ersten Halbvers den inneren Rhythmus bestimmt:

x̀ x x x̋ x x̀, x x́ x x́, x x́ x

Dadurch, daß Gellert ein mit einem Gravis zu versehendes Wort an den Anfang des Verses stellt, entsteht eine zweisilbige Senkung, auf welche dann das mit einem Starkton versehene Wort folgt. Aus diesem Grunde sind viele seiner Alexandrinerverse v i e l t ö n e n d e r geworden. Damit soll nun nicht gesagt sein, daß Gellert vom m e s s e n d e n Versbau nichts mehr wissen wollte, liest man aber w ä g e n d, wobei zwischen Iktus und Sprachton ein E i n k l a n g besteht, so behauptet man eine wechselnde Verteilung der festen Silbensumme über die Takte. Gellert zeigt in „Nachricht und Exempel von alten deutschen Fabeln“, daß er noch ganz ans Messen dachte: „Ein abwechselndes Sylbenmaß in l a n g e n und k u r z e n Füßen, ein ordentlicher Abschnitt und andere

[59]) E. Ermatinger, Barock und Rokoko, S. 171.

in unserer Prosodie gebräuchliche Dinge, waren damals unbekannt“ [60]).

Theoretisch sah Gellert über die Opitzischen Zäune nicht hinaus, hat aber trotzdem gutklingende Verse gemacht.

Die Anakreontik führt dann diesen Lösungsprozeß zu Ende und vermag schon „neckische, zärtliche und heitere Stimmungen aufs glücklichste metrisch zu malen und seelisches Leben anmutig sich durch die verschlungenen Menuettfiguren wechselnder Verse schlängeln zu lassen“ [61]).

Weil Zäsur- und Versende nicht mehr so streng beobachtet werden — Enjambements kommen gelegentlich vor, sind aber noch selten — und weil die Takte sich bei größerer Abstufung der Tonstärken immer mehr zusammenschließen, ist die strenge Zweiteiligkeit des Alexandriners gefährdet. Die Entwicklung strebt von der Alternation los und zielt auf eine größere Füllungsfreiheit in den Verstakten. Das rationale Versschema des Alexandriners verliert für Gellert immer mehr an Bedeutung. Die in den „Belustigungen“ veröffentlichten Fabeln sind fast ausnahmslos entweder in fortlaufenden Alexandrinern oder in Strophen abgefaßt [62]). In den drei Büchern Fabeln und Erzählungen findet sich aber kein einziges Stück mehr in fortlaufenden Alexandrinern. Hier wechselt der Alexandriner mit kürzeren jambischen Zeilen.

Diese beliebig geordneten Verse, astrophische Gebilde mit ungleicher Silbenzahl, freier Taktzahl und freier Reimstellung, hatten sich in Frankreich, dort „vers libres“ genannt, seit den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts in fast allen Gattungen durchgesetzt. Sie wurden von Lafontaine in die Verserzählung und von Mme. Deshoulières in die Idylle eingeführt. Diese Verse brachten verglichen mit dem Alexandriner eine sehr große metrische Freiheit. Dem Lafontaine'schen Vorbild war es dann zu verdanken, daß dem Geschlecht der Hagedorn, Gellert, Uz die taktzahlfreien gereimten Jamben zur zwanglosen Form, zur Hausform wurden [63]).

Diese Versreihen mit freier Taktzahl sind in Deutschland jedoch auch schon vor Opitz den Italienern nachgebildet worden. Diese Gattung setzt sich dann über Brockes und Gellert in den folgenden neuen Zeitraum fort, der Haupteinfluß kam aber trotz allem von Lafontaine. Diesen Vers macht in Deutschland Gellert zu einem anmutigen Erzählervers.

Gellert hat in den drei Fabelbüchern von 143 Stücken nur 17 isometrisch gebaut, während in allen übrigen Fabeln die

[60]) Schr. I, XV.
[61]) E. Ermatinger, a. a. O. S. 172.
[62]) Vgl. H. Handwerck, a. a. O. (s. Verzeichnis).
[63]) A. Heusler, Deutsche Verslehre, III. Bd., S. 184.

Reime in regelloser Verschlingung sich dahinwinden. Die Silbensumme kann schwanken zwischen 7 und 12. Die stets gereimten Verse sind noch durchweg alternierend und immer jambisch gefüllt, auch da wo sich vermeintliche Trochäen finden; hier ist eben der Vers auftaktlos, unterscheidet sich aber in nichts von einem Jambus. Auftaktlose Verse sind sehr selten.

Damit ist die Frage des Taktgeschlechtes gelöst. Durch die Alternation kommt kein Taktwechsel in Frage; der alternierende Vers bewegt sich durchweg im $^2/_4$-Takt.

Der Versschluß sellt einen regelmäßigen Wechsel zwischen einsilbiger und zweisilbiger Cadenz dar, d. h. Cadenz und Reimstellung sind identisch. Die kanonische Form der Abwechslung von stumpfem und klingendem Reim beherrscht noch durchaus den Vers. Ist die Reimstellung ab ab bc bc, so kann a und c einsilbige oder zweisilbige Cadenz bedeuten, ist a einsilbig, dann ist b zweisilbig, c wieder einsilbig [64]). Bei dieser Versart der Fabeln bedeutet die Gruppenbildung wenig. In anderem Zusammenhang erfuhren wir schon, daß Gellert sich durch die Strophen im Fabulieren beengt fühlte, und deshalb findet sich die geringe Zahl isometrischer Strophenbildung in den Fabeln.

Dieser Tatbestand hat aber für die geistliche Lyrik keine Geltung. Alle Lieder sind hier in Strophen abgefaßt. Die Strophe „als ein in sich ruhendes, nicht über sich hinausweisendes" rhythmisches Gebilde dient hier oft dem Zweck, die Lieder sangbar zu gestalten. Gellert sagt selbst in der Vorrede zu den geistlichen Oden und Liedern: „Bei den meisten dieser Lieder habe ich auf Kirchenmelodien zurückgesehen, von denen ich zu Ende des Werkes ein Verzeichnis angehangen. Und wie die Deklamation des Redners seiner Rede das Leben gibt, so gibt oft die Melodie erst dem Liede seine ganze Kraft" [65]).

Die Strophenformen werden durch die Mischung ungleich langer Verse mannigfach abgewandelt. Es sind vermischt Alexandriner und Zehnsilbler, Alexandriner und Achtsilbler, Alexandriner und Sechssilbler. Die Silbensumme der Verse schwankt zwischen 4 und 13. Die Ausdehnung der Strophen ist auch sehr verschieden. Die meisten Strophen umfassen nur 4 Verse, manche aber auch 10. Die Verszahlen der Strophen stufen sich immer in geraden Zahlen ab, es gibt nur 5 Ausnahmen, wo die Liedstrophen 7 und einmal 9 Verse umfassen. Das ist ein wenn auch unbedeutendes Zeichen für das „gerade" klassizistische Lebensgefühl.

In der geistlichen Lyrik herrscht fast durchweg der jambische Vierheber. Seine Kürze macht ihn für die lyrische Dichtung geschickt. In dem ersten Lied der Sammlung mit seiner rationalisti-

[64]) Schr. I, 160.
[65]) Schr. II, 91, 92.

schen Theodizee, mit seinen kühlen Allgemeinbetrachtungen, mit seinem optimistischen Anspruch, daß Gott auf das nun stattfindende Beten achten soll, von dem die erste Strophe lautet:

„Gott, deine Güte reicht soweit,
Soweit die Wolken gehen;
Du krönst uns mit Barmherzigkeit
Und eilst, uns beizustehen.
Herr, meine Burg, mein Fels, mein Hort,
Vernimm mein Flehen, merk auf mein Wort;
Denn ich will vor dir beten!"

In diesem Liede haben die Verse 2, 4 und 7 einen zweisilbig stumpfen Ausgang, bei den andern Versen ist die Cadenz einsilbig voll. Durch diese Variation bekommt die Versform ihre Beweglichkeit. Die Verse sind wohl jambisch gedacht, doch insofern polymetrisch, als man das erste Wort des ersten und fünften Verses mit einem Iktus versehen kann und dann die Senkung zweisilbig wird. So gelesen klingt der Vers gut deutsch.

Dieser lyrische Vierheber bewegt sich auch immer im $^2/_4$-Takt. Wenn in andern Liedern wie in dem „Danklied" zwei- oder dreisilbige Takte wechseln, wie:

„Du bists, dem Ruhm und Ehre gebühret;
Und Ruhm und Ehre bring ich dir.
Du Herr, hast stets mein Schicksal regieret,
Und deine Hand war über mir."

oder wie in dem Lied: „Die Ehre Gottes aus der Natur":

„Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre.
Ihr Schall pflanzt seinen Namen fort.
Ihn rühmt der Erdkreis, ihn preisen die Meere;
Vernimm, o Mensch, ihr göttlich Wort!"

so können sie trotzdem im $^2/_4$-Takt wiedergegeben werden.

Dieser Vierheber oder „Achtsilbler" wurde schon in Frankreich von Scarron und St. Amand in der aus Italien stammenden poésie burlesque in Reimpaaren angewendet. In Deutschland traf er mit dem „strengen Knittel" zusammen, dessen Silbenzahl nach dem welschen Grundsatz von weiblichem (2 v) und männlichem (1 v) Vers zwischen 8 und 9 Silben schwankt[66]). Der Knittel wurde zu Beginn des 18. Jahrhunderts besonders von Canitz, Besser, Brockes, Wernicke und Hunold in humoristischen scherzhaften Schreiben angewendet. Der Achtsilbler und der Knittel unterscheiden sich fast nur noch inhaltlich und sprachlich. Es dauerte aber schon noch eine geraume Zeit, bis der Knittel aus der volkstümlichen Dichtung in die höhere Dichtung aufgenommen wurde.

[66]) A. Heusler, a. a. O.

Noch war das heimische Kunstprinzip der Füllungsfreiheit und des einsilbigen Taktes nicht zurückerobert. Das sollte erst durch die Oden Klopstocks geschehen.

Den Ausfall der Senkung — schon bei Zesen gebräuchlich — und demzufolge den einsilbigen Takt kennt Gellert eigentlich noch nicht. Den besonderen Reiz des Ausfalls entdeckt erst wieder Klopstock, und den Grund, der dazu führte, kennen wir auch: am Anfang seines Schaffens steht nicht der Haken und Balken, sondern die Schöpfung des rhythmischen Gefühls. Klopstock kam auf den Gedanken, sich seine Schemata selbst zu schaffen und auf diese Weise schuf er eine Reihe von Versgebilden, die gut germanisch sind. Sein Vers ist wieder füllungsfrei und eintaktig. Mit der freien Füllung ging sofort die gesunde Sprachbehandlung zusammen.

Wir versuchen einen Klopstockschen Engelchor aus dem Messias mit einer Gellert'schen Liedstrophe zu vergleichen:

„Das Gewand weiß, bluthell hob zum Thron
Sie sich empor, stand ernst anschaunselig da,
Schimmerte die Braut! Sanften Ton, festliche Melodien,
Freudigeres Gefühl, strömtet ihr, Donnerer in dem Gericht."

⏑ ⏑ –, – – – – ⏑ –
⏑ ⏑ ⏑ –, – – – – – ⏑ –
– ⏑ ⏑ ⏑ –, – ⏑ –, – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ –
– ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ –, – ⏑ –, – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ –

Der erste und zweite Vers zeigen in der Mitte besonders deutlich den Ausfall der Senkung, während die beiden folgenden Verse ein klares Bild über die Klopstocksche Füllungsfreiheit, die hier bis zu 5 Silben geht, vermitteln können.

Anders sieht dagegen die Prosodie Gellerts aus:

„Auf Gott und nicht auf meinen Rath
Will ich mein Glücke bauen,
Und dem, der mich erschaffen hat,
Mit ganzer Seele trauen.
Er, der die Welt
Allmächtig hält,
Wird mich in meinen Tagen
Als Gott und Vater tragen."

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑ – ⏑ – oder: – – ⏑ –
⏑ – ⏑ – oder: – – ⏑ –

⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑
⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑

Diese Verse sind noch ein eintöniges Auf und Ab und wenig geeignet für den Ausdruck bewegter Empfindung und Leidenschaft. Die Verse mit 3 und 4 Hebungen sind noch ganz jambisch gefüllt, die Jamben klingen aber natürlich, da Wort- und Versakzent zusammenfallen.

Bei dieser sangbaren und strophischen Dichtung ist der Auftakt in das Zeitmaß der Taktkette eingerechnet. Diesem „s a n g b a r" tritt antithetisch das „s a n g h a f t" von Klopstocks Versen gegenüber, denn dort ist auch der Auftakt wieder frei.

Bei der Deklamation dieser Gellertstrophe kann man den 5. und 6. Vers mit Ausfall der Senkung als einsilbige Takte vortragen. Dadurch bekommen die Verse eine größere Wucht, die ja auch schon in der Kürze der Verse angedeutet ist.

Das Ergebnis für uns lautet: Bewußt kennt Gellert den Ausfall der Senkung und den einsilbigen Takt noch nicht, aber unbewußt kommt er dieser gesunden und echt deutschen Sprachbehandlung schon ziemlich nahe. Sonst sagte er ja: „Man muß es eben fühlen".

In der vorherrschenden Alternation, die das irrationale Gefühl für neue rhythmische Ausdrucksmöglichkeiten noch nicht kennt und auch nicht aufkommen lassen will, sondern in dem verstandesmäßigen Wechsel von Hebung und Senkung ihre Weisheit findet, drückt sich noch der reine Rationalismus aus. Diese entsprach dem klassizistischen Gefühl. Das irrationale schöpferische rhythmische Gefühl verlangt nun aber wieder seine Rechte und führt nun eine neue, dichterische Epoche herauf.

War Gellert auch noch nicht direkt zur Füllungsfreiheit und zum einsilbigen Takte übergegangen, so war seine Sprachbehandlung doch sehr gesund. Wort und Versakzent fallen im Gellertschen Vers zusammen. Brockes hat sich hier noch viele Ausnahmen vom Akzentgesetz Opitzens erlaubt. Gellert meidet streng den Hiatus und zwar meist durch Elision. Apokope und Synkope kommen häufig vor. Synkopierte Wörter sind: besänftgen, Fordrung, findt, sahn, gebietrisch, längre, gnügt, gnug u. a. und Formen mit Apokope: Spinn, Brems, Träum u. a. Die krasische Anhängung des neutralen Pronomens „e s" an vorhergehende Wörter ist nicht selten: wills, solls, wars, scheints, wagts, wirds, weils, wenns, ichs, ers u. a.

Alle diese Formen zeigen uns, wie Gellert darauf bedacht war, glatte Verse zu bauen. Lieber entstellt er das Wortbild, als daß er einen holprigen Vers bildet.

Gellerts ungeheure Wirkung geht nicht von spekulativer Tiefe, von überraschender Neuheit oder unerhörter Eigenheit seiner Ge-

danken aus, sondern von der Form seiner Verse. Das entnehmen wir am besten den Worten Garves, der sagt: „Es war eine seltsame und in Deutschland noch unerhörte Erscheinung, Verse zu lesen, wo alles so gesagt war, wie man spricht und doch alles so edel und einnehmend, und alles zugleich im Silbenmaße und Reime richtig“ [67]).

Den Gellertschen Vers schließt der Reim. Er steht noch ganz im Dienste des Versschlusses und der strophischen Gliederung. Dadurch ist er noch weit entfernt von dem romantischen Reim, dessen Sinn „Paarung und Verschmelzung“ ist, wo er als die Form der Liebe galt und Schelling in ihm den dichterischen Ausdruck jener letzten Identität fand, welche die getrennten Elemente auf einer höheren Stufe wieder eint [68]).

In der Klassik und im Klassizismus konnte der Reim sein eigentlichstes Wesen musikalischer Verschmelzung entfernter und unzusammenhängender Dinge nicht erfüllen.

Klopstocks Zeit aber, die noch in die Gellert-Zeit hereinragt, war dem Reim schon feindlich gesinnt; denn ihr schien der Reim keinen Ausdruck zu haben. Den Reim betrachtete sie als leeren Schellenklang und eitles Spiel mit Tönen, sie verachtete diesen „romantischen Tand“ [69]).

Bei Gellert dient der Reim noch keinem tieferen Ausdrucksbedürfnis, sondern der Gliederung. Dadurch war eine Schwächung des Reimworts bedingt. Aus seinen Beurteilungen einiger Fabeln hörten wir Gellert schon einmal: „half rauben statt er raubte ist der liebe Reim“. Oder: „wer sieht nicht, daß die Reime Pein und seyn wider das Natürliche dieser Stelle sich empört haben? Aber der Reim ist der Sklave und der Poet sein Herr“ [70]).

Das erste Beispiel zeigt uns, wie häufig nur um des zweisilbigen Reims willen Hilfsverbkonstruktionen gebildet werden, was natürlich nicht zur Genauigkeit und Schönheit des Stils beiträgt. Für die zweisilbigen Ausgänge wählt Gellert meist eine Verbalform und nach den Bedürfnissen des Reimes richtet sich die Anordnung der Satzteile. Das „Poetische“ des Stils liegt damit oft nur in dieser syntaktischen Stilisierung, der einzigen Unterscheidung gegen die ungebundene Rede. Gellert hat diesen Mangel nach seinen eigenen Worten selbst empfunden. Seine dichterischen Kräfte haben aber doch nicht ganz ausgereicht, seinen besseren Einsichten zufolge, tatkräftig auch hier mit eigener Hand einen Neubau aufzuführen. Doch er schritt seinen Kräften gemäß rüstig in die Zukunft.

[67]) Vgl. H. Schuller, a. a. O. S. 31.
[68]) Fr. Strich, a. a. O. S. 243 f.
[69]) Fr. Strich, a. a. O. S. 248.
[70]) Schr. I, 339 und 316.

Schluß.

Der rückschauenden Betrachtung über diese Untersuchung bieten sich folgende Ergebnisse dar: Der Theoretiker Gellert eilt dem Praktiker voraus; der Theoretiker sucht durch sein Reden über Geschmack, Einbildungskraft, Gefühl und Genie vom Klassizismus und Rationalismus, vom statischen Weltbilde loszukommen und ist so einer der fortgeschrittensten Geister der Zeit.

In dem dichterischen Stile selbst liegen Rationalismus und Irrationalismus, Statik und Dynamik, das Prinzip der Wahrheit und das Prinzip des Lebens und des Gefühls miteinander im Kampf.

Die Antithese, der synonyme Parallelismus, die zweigliedrige Formel des Nomens, Adjektivs und Verbs und die Alexandriner zeigen noch das rationale Symmetriegefühl des Klassizismus, das im gedanklichen Ausdruck zur Zweiheit der entsprechenden Glieder hindrängt.

Diesem symmetrischen Versschema, diesen rationalen zweiteiligen Stilfiguren stehen aber die vers libres, die Aufzählung und die drei- oder mehrgliedrigen Formeln als freiere Stilhaltung gegenüber. Gellert sucht nicht mehr wie Gottsched und Hagedorn der Sprache logisch-begrifflich beizukommen, sondern überläßt sich mehr der „freywilligen Folge seiner Gedanken". Er strebt nach der freien Diktion und munteren Konversation des Lebens und trägt so mehr unbewußt als bewußt ein irrationales Moment in alle Kompositions- und Stilfragen.

Im Dialog erkennen wir an dem Eindringen der Aposiopesis ein impressionistisches Streben nach Lebendigem und Charakteristischem. Dieselbe Erscheinung tritt uns in den elliptischen Bildungen und vielleicht auch in der Verwendung des ausgedehnten Relativsatzes entgegen, der als ein zum Nebensatz erweitertes Beiwort dem allgemeinen Begriff oder Gegenstand Farbe zu geben versucht. Auf der andern, der klassizistischen Seite, steht diesem Streben nach Charakteristischem aber der häufige Gebrauch des unbestimmten Pronomens, das isolierte Substantiv und die superlative Hyperbel entgegen, die das Einmalige und Besondere ins Typische zu erheben versuchen.

Der Satz wird wie bei den andern klassizistischen Dichtern übersichtlich geführt. Die Parataxe ist noch durchaus vorherr-

schend, wird aber durch die Parenthese, durch den Zwischensatz und durch den Relativsatz aufgelockert.

Die Fabeldichtung verläßt die Symmetrie des Strophenbaues und wirft den Alexandriner über Bord. Gellert bildet später nur noch astrophische Fabeln mit vers libres, weil er „das Freye und Natürliche im Erzählen" sucht. Vers und Satzende fallen nun nicht mehr ausschließlich zusammen.

In der religiösen Lyrik befindet sich Gellert auf dem Wege zum einsilbigen Takt, zur Füllungsfreiheit, zur freien Verteilung der festen Silbensumme über die Takte. Dieses Streben führt ihn von der Alternation weg.

Demgegenüber zeigen Antithese, synonymer Parallelismus, rhetorische Frage, rhetorische Interjektion, die Steigerungen durch komisches Paradoxon, Parodie, Ironie und die Schmuckmittel der Dilogie, Paronomasie, Epizeuxis, Anadiplosis, Symploke, Anaphora und Refrain den echt klassizistischen Stil. Sie weisen auf die reine Mittelfunktion der Sprache und auf ihren Mangel an Gegenständlichkeit und innerer Plastik hin. Die Schmuck- und Steigerungsmittel sind nicht dem Worte selbst entnommen, sondern der Rhetorik, die das Wort in seiner eigenen sinnlichen Autonomie, das Wort als „Leib" nicht kennt. Der Sprachrhythmus verlangt so nach der „glatten Fügung", denn die Worte in den Fabeln und Gedichten sind ja nicht Selbstzweck, sondern sollen nützen oder erbauen.

Gellert langt eben deshalb auch mit einem kleinen Wortschatz aus. Seine Sprache ist mehr gesellschaftlich als dichterisch. Neben die Lehroden treten aber die Oden für das H e r z und selbst in die Fabeln dringt das empfindsame Moment immer stärker ein. Der klassizistische Wortvorrat erhält von dieser Seite her neues Blut. Die neue Gefühlsdynamik bringt neue Worte mit, die den klassizistischen Stil in seinen Grundlagen erschüttern und schließlich überwinden. Zusammenfassend läßt sich sagen: der klassizistische Stil ist bei Gellert in Auflösung begriffen; überall strebt er von dem klassizistischen Stil los, überall ist er ihm aber noch vielfach verbunden.

In den Fabeln und Liedern, die wir von der Form her betrachteten, spüren wir etwas von dem Kampf des deutschen Genius für arteigene Form und für eigene der deutschen Volksseele entquellende Stoffe. Dieses Ziel war nur in Abwehrstellung gegen Westen und Süden zu erreichen, ermöglichte aber Gellert sofort, deutschen Geist- und Kultureinfluß nach Norden, Osten und Südosten vorzutragen. Als deutscher Volksdichter war Gellert der Mund, durch den das deutsche Volk sich einmal selbst aussprechen konnte, und darum jubelte das ganze Volk dem Dichter in solchem Übermaße zu.

Literatur.

Quellen:

Brockes, B. Heinr., Sämtliche Werke. Herausg. von J. J. Eschenburg. 1800.

Gellert, Chr. F., Sämtliche Schriften, 10 Bde. Leipzig 1769. (Zitiert wird nach dieser Ausgabe, da lange Zeit keine andere Ausgabe zugänglich war.)

„ Sämtliche Schriften, 10 Bde. Herausgeg. v. Julius Ludw. Klee. Berlin und Leipzig 1867.

Gellerts Briefe an Fräulein von Schönfeld aus den Jahren 1758—68. Leipzig 1861.

Klein, Joh. W. Ludw., Sämtliche Werke. Halberstadt 1811.

Gottsched, Joh. Chr., Gedichte. Herausg. v. Joh. Joach. Schwabe. Leipzig 1736.

„ Versuch einer kritischen Dichtkunst. Leipzig 1742.

Hagedorn, Fr. v., Sämtliche Werke. Herausg. v. J. J. Eschenburg 1800.

Haller, Albrecht v., Gedichte. Herausg. und eingeleitet von Dr. Ludw. Hirzel, Frauenfeld 1882 .

Klopstock, Fr. Gottl., Sämtliche Werke. Leipzig 1823.

Schönaich, Chr. O. v., Die ganze Ästhetik in einer Nuß oder neologisches Wörterbuch. Neu herausg. von Albert Köster.

Schullerus, A., Gellerts Dichtungen, Leipzig u. Wien. Bibliogr. Inst.

Unzer-Mauvillon, Briefe über den Wert einiger deutscher Dichter. 1771.

Zedlers großes Universallexikon. 1745.

Ziegler, Kaspar, Von den Madrigalen . . . . Wittenberg 1685, 2. Aufl.

Abhandlungen und Werke:

Alewyn, Richard, Vorbarocker Klassizismus und griechische Lit. Neue Heidelberger Jahrbücher. N. F. 1926.

Bäumler, Alfred, Kants Kritik der Urteilskraft (Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik). Halle 1923.

Bebermeyer, Gust., Frühneuhochdeutsche Literatur; s. Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte.

Brockdorff, C. v., Die deutsche Aufklärungsphilosophie.

Brüggemann, Fritz, Die Ironie als entwicklungsgeschichtliches Moment. Jena 1909.

„ Der Kampf um die bürgerliche Welt und Lebensanschauung

in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. Deutsche Viert.-Schrift f. Lit., Wiss. u. Geistesgesch., Bd. 3. Halle 1925.

Burdach, K., Bericht über Forschungen z. Ursprung der nhd. Schriftsprache und des deutschen Humanismus. Abhandlungen der kgl. preußischen Akademie der Wissenschaften. Berlin 1903.

Cysarz, Herbert, Erfahrung und Idee. Wien und Leipzig 1921.

„ Von Schiller zu Nietzsche. Halle 1928.

Dilthey, Wilh., Das Erlebnis und die Dichtung.

Doering, Heinr., Christ. Fürchtegott Gellerts Leben. I u. II. Greiz 1833.

Dorn, Max, Der Tugendbegriff Christ. Fürchtegott Gellerts auf der Grundlage des Tugendbegriffs der Zeit. Masch.-Diss. Greifswald 1921.

Eiermann, Walter, Gellerts Briefstil 1912. Teutonia 23.

Eigenbrodt, Wolrad, Hagedorn und die Erzählung in Reimversen. Berlin 1884.

Elster, Ernst, Prinzipien der Literaturwissenschaft, 1. Bd., 1897, 2. Bd. 1911.

Epting, Karl, Der Stil in den lyrischen und didaktischen Gedichten Friedr. v. Hagedorns. 1928.

Ermatinger, Emil, Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung. Berlin und Leipzig 1926.

„ Zeitstil und Persönlichkeitsstil. Deutsche Viert.-Schrift f. Lit., Wiss. und Geistesgeschichte.

Gebauer, Kurt, Deutsche Kulturgeschichte der Neuzeit. 1932.

Geißler, Fr. Arno, Die Theorien Boileaus. Diss. Leipzig 1909.

Gerber, G., Die Sprache als Kunst, 2 Bde. Bromberg 1871.

Gervinus, G. G., Geschichte der deutschen Dichtung. IV. (Geschichte der deutschen Fabel.)

Handwerck, Hugo, Studien über Gellerts Fabelstil. Diss. Marburg 1891.

Hartmann, Nikolai, Das Problem des geistigen Seins. Berlin-Leipzig 1933.

Heimpel-Michel, E., Die Aufklärung. Göttinger Studien zur Pädagogik, H. 7.

Hertel, Wolf, Sokrates in der deutschen Dichtung der Aufklärung.

Hettner, Herm., Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert, III. Teil, 1. Buch. Braunschweig 1909.

Heusler, Andr., Deutsche Verslehre, 3 Bde.

Huber, Michael, Éloge de M. Gellert. Dtsch. Leipzig und Schleiz. 1771.

Joël, Karl, Die Wandlungen der Weltanschauungen. Tübingen 1928.

Kluckhohn, Paul, Die deutsche Romantik. 1924.

Korff, H. A., Geist der Goethezeit I. Leipzig 1923.

Köster, Albert, Die deutsche Literatur der Aufklärungszeit. Heidelberg 1925.

Krieck, Ernst, Nationalpolitische Erziehung 1933.

Langenbucher, Hellmuth, Volkhafte Dichtung der Zeit, 2. Aufl. 1935.

Lempicki, S. v., Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Göttingen 1920.

May, Kurt, Das Weltbild in Gellerts Dichtung. 1928.
Meyer, R. M., Deutsche Stilistik. München 1930.
Michael, Erich, Aus meinen Gellert-Studien. Beilage zum Jahresbericht der 5. Städt. Realschule zu Leipzig (1912—13).
Nadler, Jos., Lit.-Gesch. der deutschen Stämme und Landschaften.
Nedden, Rud., Quellenstudien zu Gellerts Fabeln und Erzählungen. 1898.
Nitzsch, K. J. Über Lavater und Gellert. Berlin 1857.
Saron, Franz Ludw., Deutsche Verslehre. 1907.
Schenker, M., Charles Batteux und seine Nachahmungslehre in Deutschland. Diss. Berlin 1908.
Schmarsow, A., Die reine Form in der Ornamentik aller Künste. Zeitschr. f. Ästhetik und allgemeine Kunstwiss., herausg. v. Max Dessoir, 17. Bd., 1924.
Schmidt, Erich, Richardson, Rousseau, Goethe. Leipzig 1875.
„ Gellerts und Lessings Sprache. Anzeiger f. deutsches Altertum, II, 38 f./79.
Schneider, Jos. Ferd., Die deutsche Dichtung zwischen Barock und Klassizismus. Stuttgart 1924.
Schneiderwirth, Matth., Das katholische deutsche Kirchenlied unter dem Einflusse Gellerts und Klopstocks. 1908.
Schroeter, A., Die Entwicklung der deutschen Lyrik.
Schuller, Herm., Über Gellerts erzieherischen Einfluß. Diss. Leipzig 1880.
„ Herder und Gellert. Jahrb. f. Phil. und Päd. 1885.
Sieburg, Friedr., Die Grade der lyrischen Formung. Beiträge zu einer Ästhetik des lyrischen Stils. Diss. München 1920.
Stäudlin, G. F., Briefe berühmter und edler Deutschen an Bodmer. Stuttgart 1794.
Stein, Armin, Chr. F. Gellerts. Ein Lebensbild. Halle 1891.
Stein, Heinr. v., Die Entstehung der neueren Ästhetik, Stuttgart 1886.
Strich, Fritz, Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich. München 1924.
Viëtor, Karl, Geschichte der deutschen Ode. Geschichte der deutschen Literatur nach Gattungen, Bd. 1, München 1923.
Voßler, Karl, La Fontaine und sein Fabelwerk. 1916.
Waldberg, Max v., Die galante Lyrik. Quellen und Forschungen 56. 1885.
Walzel, Oskar, Gehalt und Gestalt im Kunstwerk der Dichtung. 1925.
Weniger, Heinz, Die drei Stilcharaktere der Antike in ihrer geistesgeschichtlichen Bedeutung. Langensalza 1932.
Werth, Emil: Untersuchungen zu Chr. F. Gellerts Geistlichen Oden und Liedern. Breslau 1936.
Wolf, Hermann, Versuch einer Geschichte der deutschen Ästhetik des 18. Jahrhundert, 1. Bd. Heidelberg 1923.
Wunderlich, Herm., Der deutsche Satzbau. Stuttgart 1901.

Zeitschriften:

Deutsches Bildungswesen:

Berger, Friedr., Schiller als Erzieher der Deutschen und als Philosoph der Erziehung. Nov./Dez. 1934.

Franz, Herbert, Eine Hölderlinstudie. März 1935.

Graucob, Karl, Zur Wesensbestimmung deutscher Dichtung, März 1935.

Nationalsozialistische Monatshefte:

Hagemeyer, Hans, Deutscher Geist in der Welt. Oktober 1935.

Rosenberg, Alfred, Weltanschauung und Wissenschaft. Dez. 1936.

Das Innere Reich:

Bertram, Ernst, Lichtgeheimnis. Über Hans Carossas Gedichte. Januar 1937.

Greiner, Jos. Gottfr., Kepler und die moderne Naturwissenschaft. Oktober 1936.

Grimm, Hans, Rudyard Kipling. März 1936.

Keim, H. W., Friedr. Grieses Schaffen. September 1936.

Steinborn, Willi, Hermann Stehr. Februar 1937.

Lebenslauf.

Schicksalhaft wurde ich Stammesträger der mütterlichen Ahnenreihe, denn ich wurde am 18. Januar 1903 in Haiterbach im württ. Schwarzwald als Sohn des Christian Ehnis, Lammwirt, und der Christiane Helber, Altwaldhornwirtstochter, geboren. Meine Vorbildung erhielt ich in der Volksschule Haiterbach, im Lehrerseminar Nagold, und als außerordentlicher Schüler im Realgymnasium Eßlingen a. N., das ich im Frühjahr 1928 mit dem Zeugnis der Reife verließ.

An den Universitäten München und Tübingen studierte ich Deutsch, Englisch, Geschichte und Pädagogik.

Meine akademischen Lehrer waren die Herren Professoren: Bebermeyer, Borcherdt, Förster, Groos, Günter, Haller, Haering, Kluckhohn, v. Kraus, Kroh, Kutscher, Mausser, v. Müller, Pinder, Schirmer, Schneider, Wahl, Wolters, Wundt. Ihnen allen fühle ich mich zu Dank verpflichtet. Vor allem aber ist es mir eine angenehme Pflicht, Herrn Professor Dr. Bebermeyer für die Unterstützung dieser Arbeit zu danken.

Fritz Helber.